cahiers du

CINEMA

Carl Th. Dreyer



numéro spécial avec disque souple

numéro 207 décembre 1968

SUPPLEMENT SONORE : LA VOIX DE CARL TH. DREYER

Après celle de Jean Renoir (numéro 186, janvier 1967), et celle de Jerry Lewis (numéro 197, décembre 1967), nos lecteurs pourront désormais entendre, conserver et réentendre la voix de Carl Th. Dreyer, enregistrée sur disque souple. Les différents propos du cinéaste qui s'y trouvent ont été recueillis par Michel Delahaye, à Copenhague, pendant l'été 1965 (voir numéro 170).

Signalons encore que la réalisation de ce disque souple (repiquage et pressage) est due aux « Editions Spécial Sonore - Cl. Claude-Maxe », que pour l'entendre dans les meilleures conditions il faut le placer sur un disque normal, que sa vitesse d'écoute est de 33 tours, et qu'enfin, pour les électrophones H.F. dont la tête de lecture a été allégée en dehors des normes, il convient de tarer celle-ci d'un poids de 5 g.

Non pas une parole, à peine un murmure,
à peine un frisson, moins que le silence, moins que l'abîme du vide ;
la plénitude du vide, quelque chose qu'on ne peut faire taire,
occupant tout l'espace, l'ininterrompu, l'incessant,
un frisson et déjà un murmure, non pas un murmure mais une parole, et non pas une parole quelconque, mais distincte, juste, à ma portée. — Maurice Blanchot.



CINEMA



« Vampyr » Carl Th. Dreyer (Rene Mandel)

N° 207 DECEMBRE 1968

CARL TH. DREYER

Un phare pilote, par Michel Delahaye 10

ECRITS DE CARL TH. DREYER

Lettre au directeur de la Nordisk 12
Jésus de Nazareth (extraits du script) 14
Parmi les acteurs russes émigrés à Berlin 20

DREYER JOURNALISTE

Chroniques et articles écrits pour l' « Extrabladet » de 1912 à 1915 23

DREYER CRITIQUE (1936)

« Anna Karénine » de Clarence Brown 32
« Les Temps modernes » de Chaplin 32

SUR L'ŒUVRE DE CARL TH. DREYER

Féroce, par Jean-Marie Straub 34
L'Amour du foyer, par Jacques Aumont 36
La Mise en demeure, par Jean Narboni 38
Rhétorique de la Terreur, par Jean-Louis Comolli 42
Les nuits blanches de l'âme, par Barthélémy Amengual 52

FILMOGRAPHIE COMMENTEE

Biofilmographie de Carl Th. Dreyer, par Patrick Brion 65
Propos de Dreyer, par Janine Bazin et André S. Labarthe 67
« Le Président », par Michel Delahaye ; 66 à 74
« Pages du livre de Satan », par Jean-Louis Comolli ;
« La Quatrième Alliance de Dame Marguerite », par Sylvie Pierre ;
« Aimez-vous les uns les autres », par Michel Delahaye ; « Mikael », par Michel Delahaye ;
« Le Maitre du logis », par Sylvie Pierre ;
« La Passion de Jeanne d'Arc », par Henri Langlois et Barthélémy Amengual ;
« Vampyr », par Jean Narboni
« Dies Irae », par Jean-Louis Comolli ; « Deux êtres », par Michel Delahaye ;
« Ordet », par Sylvie Pierre ; « Gertrud », par Henrik Stangerup et Jacques Aumont
Supplément sonore : Propos de Dreyer pages sonores 1 et 2

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Bitsch, Cottafavi, Sadan, Schroeder, Soutter 75

LE CAHIER CRITIQUE

Polanski : Rosemary's Baby, par Pascal Kané 81
Lefebvre : Il ne faut pas mourir pour ça, par Patrice Leconte 82

RUBRIQUES

Le Cahier des textes, par Bernard Eisenschitz 4
A voir absolument (si possible) 6
Liste des films sortis à Paris du 23 octobre au 26 novembre 1968 84
Liste des entretiens publiés depuis le n° 160 88
Table des matières des numéros 193 à 206 91

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Pulicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

Le Cahier des textes

Angleterre : Cinema One

A la pauvreté de l'édition de cinéma en France (les *Classiques du Cinéma* disparaissent, Seghers publie deux titres par an, Losfeld reste parcimonieux, l'Anthologie du Cinéma confidentielle et annuelle), répond la richesse du domaine anglo-saxon et surtout anglais. Les livres se caractérisent presque toujours par une présentation magnifique (Sternberg nous disait préférer l'édition anglaise de son livre à l'américaine, sans parler de la française), une grande partie des textes sont dignes d'intérêt. Secker and Warburg (l'éditeur londonien de Sternberg) est le plus souvent responsable des meilleurs produits, et a lancé il y a environ un an une collection, *Cinema One*, qui compte déjà plusieurs réussites (*Godard* de Richard Roud, *Losey on Losey* par Tom Milne). Il ne sera question ici que de deux des derniers titres parus.

How It Happened Here, par Kevin Brownlow

Un récit du tournage de *En Angleterre occupée* de Kevin Brownlow et Andrew Mollo (1956-1963). Lors de sa présentation le film représentait un cas unique dans la situation économique d'alors : une réalisation étalée sur plusieurs années, un budget de moins de dix millions anciens, film fini, une indépendance absolue. L'histoire de la concrétisation de ce rêve d'adolescents (Brownlow avait dix-huit ans au début du tournage) est donc très révélatrice et quelque peu prémonitoire. Le livre constitue à la fois les mémoires d'un cinéphile devenant cinéaste par passion, et le journal d'un tournage interminable, complètement excentrique. Dans un sens comme dans l'autre, réussite, confession et mode d'emploi, déboulonnage et stimulant, à propos d'un film qui fut victime de tous les malentendus possibles.

Billy Wilder, par Axel Madsen

Sauf erreur, le premier livre publié sur Wilder ; c'est à peu près tout son intérêt. Fait à coup de press-books, il résume utilement les clichés américains sur Wilder. Lorsqu'elles ne sont pas simplement prises en charge par des citations, les tentatives critiques sont assez touchantes (« *Wilder is about Hollywood's only auteur* », ou bien, à propos de *Bluebeard's Eighth Wife*, « *The screenplay is only so-so* »). Pas question ici de voir réhabilités les meilleurs films de Wilder contre ses exercices de virtuosité : *The Lost Weekend* reste encore (et pour longtemps, hélas) préféré à *The Emperor's Waltz*, *One Two Three* n'est qu'un tour de force, *Kiss Me Stupid* est bien déplaisant et vulgaire. Les idées de Madsen ? « *Les films de Wilder ont rapporté* 80 *millions de dollars* » (p. 9 ; p. 20) et « *Il n'y a que lui qui aurait pu faire les films qu'il a faits* » (conclusion).

U.S.A.

Nous parlerons prochainement de deux livres à peu près définitifs sur les sujets qu'ils abordent : *John Ford* de Peter Bogdanovich, et *Horror Film* de Carlos Clarens.

The Rise of the American Film, par Lewis Jacobs

(*Teachers College Presse, Reachers College, Columbia University, New York*).

Une des plus célèbres histoires du cinéma, rééditée et mise à jour : l'ouvrage de Lewis Jacobs couvre les débuts du cinéma et le développement de Hollywood jusqu'en 1939. Admirablement illustré, c'est un peu le dictionnaire des idées reçues du cinéma américain (Stroheim est seulement remarquable pour son intégrité et *Greed* « *a la faiblesse inévitable de la monotonie* », le déclin de Griffith commence après *Intolerance*, Sternberg a un sens visuel qui permet d'excuser sa négligence de la structure dramatique). Cependant, la quantité de renseignements contenus, surtout sur les débuts du cinéma (particulièrement les années dix), permet de passer outre, à condition d'être attentif aux erreurs, inévitables dans un travail de cette épaisseur (on appréciera l'insistance à prénommer Murnau Fred). Il faut lire le Jacobs d'un point de vue anecdotique, sans se soucier des opinions énoncées, presque toujours ridicules et d'une banalité déplorable, parce qu'il donne une idée du milieu dans lequel sont apparus certains des films que nous aimons (et qui en général ne sont pas les siens).

France

Histoire comparée du cinéma, par Jacques Deslandes

Tome I : « De la cinématique au cinéma ». (Casterman, Paris.)

A la différence du vieux Jacobs, Jacques Deslandes fait œuvre d'historien, et non de critique frustré. Cette note simplement pour signaler le grand intérêt de ce livre, en attendant une analyse plus complète à l'occasion de la sortie récente du deuxième tome. Le tome I se consacre à une des périodes les plus passionnantes de la recherche scientifique en général : toute celle qui a précédé l'invention du cinéma proprement dit (1826-1896). Mais on y parle d'hommes et non de formules : c'est une longue suite de trahisons, de calomnies, de chauvinismes, d'escroqueries aux brevets, qui malgré tout donne admirablement le sentiment d'enthousiasme, de fièvre de découverte, de révolution mécanique, qui marqua le XIXe siècle. Un des premiers mérites de cet ouvrage spécialisé est en définitive le plaisir pris à sa lecture. Documentation et présentation sont exceptionnelles ; en donnant, à chaque chapitre, l' « état de la question », Deslandes incite de plus à des recherches plus approfondies, faisant œuvre ouverte et non close ; mérite partagé par peu d'œuvres d'histoire tout court.

Cecil B. DeMille, par Michel Mourlet

(*Seghers, Paris*)

Le premier livre publié en France sur DeMille présente a priori un intérêt. En fait, l'épaisseur et la présentation sont trompeuses, car le numéro spécial de *Présence du Cinéma* était beaucoup plus copieux. Le livre de Mourlet ne fait que s'ajouter aux nombreuses hagiographies demilliennes déjà publiées en anglais, et qui comptent même un livre pour enfants. Mourlet se contente de condenser la magnifique *Autobiography* de DeMille (Prentice-Hall), en parsemant son résumé de quelques aphorismes de son cru (du genre « *Mieux vaut courir le guilledou* » ou « *Son cœur avait beau s'émouvoir aux défilés de l'Armée Rouge, quand il vit qu'il ne serait jamais maître à bord, il préféra quitter tout de suite le navire* »). On le lui pardonnera d'autant moins qu'il a laissé la tâche difficile de définir l'art de DeMille à Michel Marmin, qui en dix pages étale une « culture » aussi voyante que peu éclectique (Barrès, Jacques Laurent, Paul Morand, Cendrars...) et une grande absence d'idées sur DeMille, dont il semble connaître assez mal les films.

Par ailleurs, le livre s'attaque un peu à tout, sans grand discernement et sans grande efficacité. Décidément, mieux vaut lire *Présence* (nº 24-25).

Bernard EISENSCHITZ.



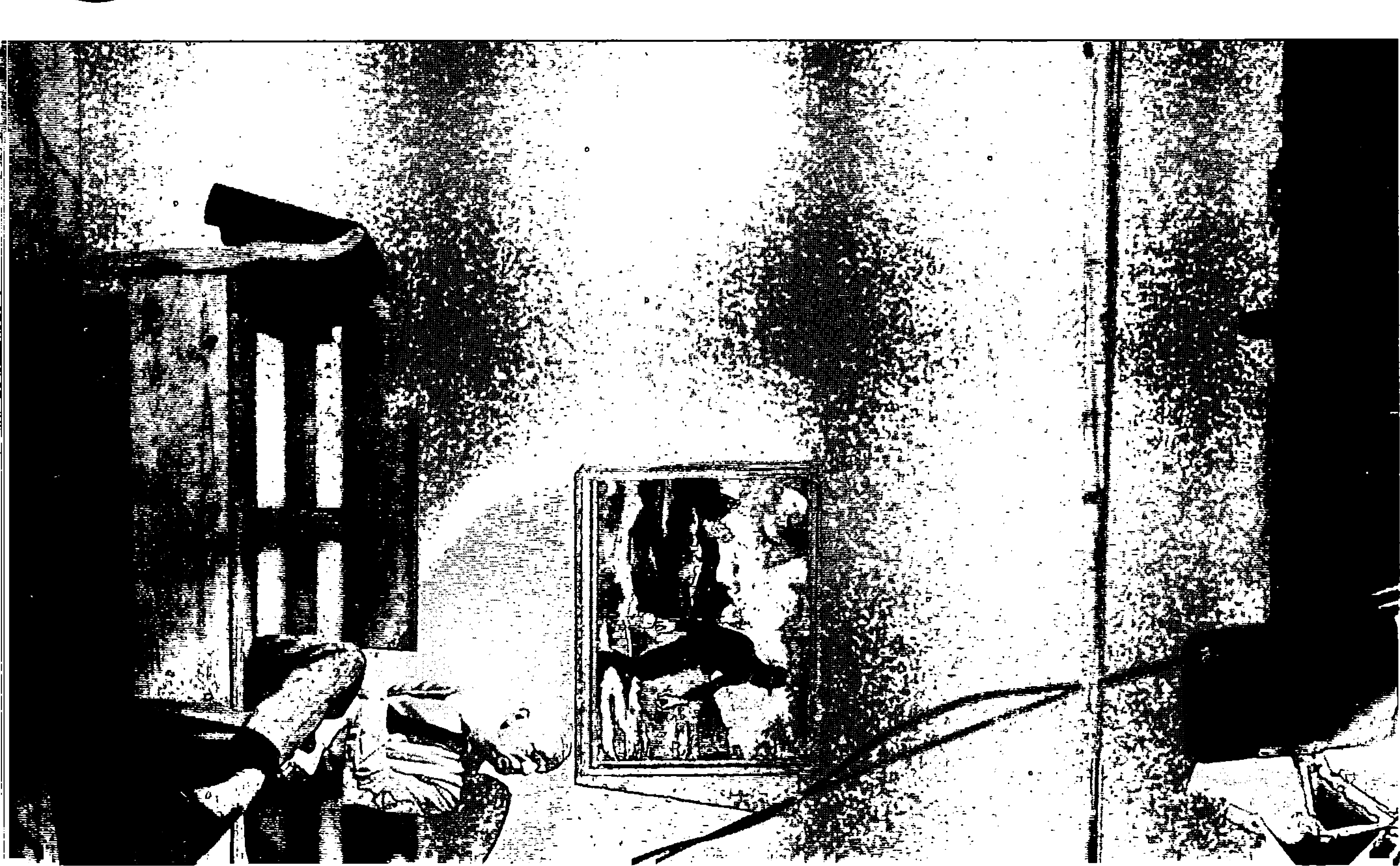
Salué par toute la critique comme un chef-d'oeuvre, "UN SOIR...UN TRAIN", interprété par Yves Montand et Anouk Aimée, est le nouveau film d'un grand cinéaste moderne, André Delvaux.

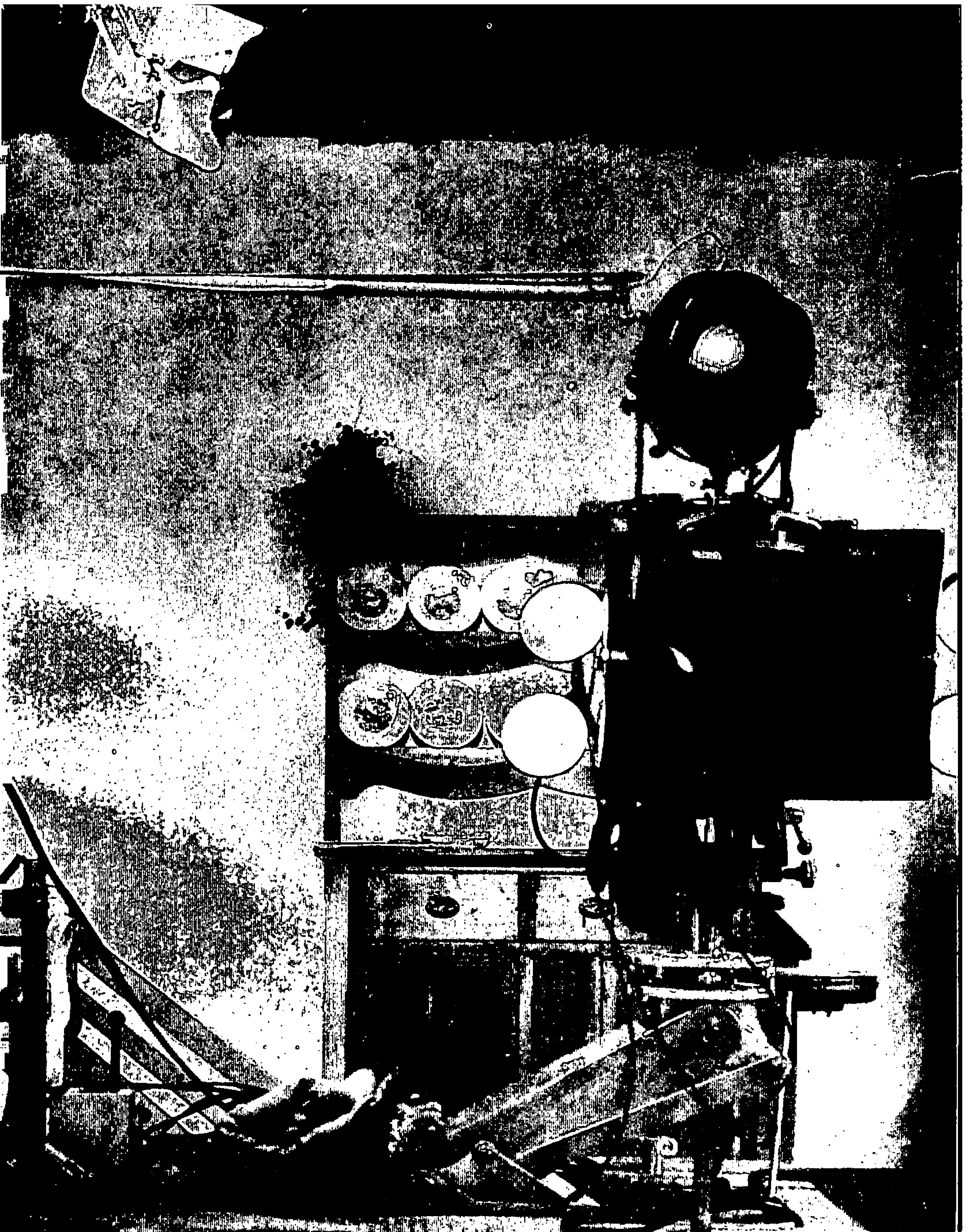
A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu à en dresser la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue).

FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, premier l. m., 1968). **L'Amour fou** (Jacques Rivette, 1968, Cahiers nº 204). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers nº 195, p. 63 et nº 203, p. 17). **La Concentration** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). ■ **Les Contrebandières** (Luc Moullet, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et ce nº, p. 31). ■ **Les Deux Marseillaises** (J.-L. Comolli et A.-S. Labarthe, 1968, premier l. m.). **Les Enfants de Neant** (Michel Brault, 1967, Cahiers nº 202, p. 62). **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 1968, Cahiers nº 200, p. 53 à 55). **Goto l'île d'amour** (Walerian Borowczyk, 1968, premier l. m. avec acteurs). ■ **La Grande Lessive (!)** (Jean-Pierre Mocky, 1968). **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 1967). **Le Joueur de quilles** (Jean-Pierre Lajournade, 1968). **Marie pour mémoire** (Philippe Garrel, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et nº 204). **Jaguar** (Jean Rouch, 1954/1968, Cahiers nº 195, p. 17 à 20 et p. 26). **Le Révélateur** (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204). ■ **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers nº 204).
ALLEMAGNE	**Chronique d'Anna Magdalena Bach** (Jean-Marie Straub, 1967, Cahiers nº 193, p. 56 à 58, nº 199, p. 52, nº 200, p. 42 à 52, nº 202, p. 60). **Lebenszeichen** (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m. ; 1967 ; Cahiers nº 202, p. 60).
ANGLETERRE	**One plus one** (Jean-Luc Godard, 1968).
ARGENTINE	**La Hora de los Hornos** (Fernando Ezechiel Solanas, 1968).
CANADA	**Jusqu'au cœur** (Jean-Pierre Lefebvre, 1968). **Patricia et Jean-Baptiste** (Jean-Pierre Lefebvre, nº 190, p. 61 et nº 200, p. 108). ■ **Le Règne du jour** (Pierre Perrault, 1967, Cahiers nº 191, p. 28 à 33 et p. 51 ; nº 194, p. 57 et 58).
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers nº 202, p. 63/64, nº 203, p. 21/22).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 1967, Cahiers nº 200, p. 98). **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 1967, premier l. m., Cahiers nº 202, p. 62).
GEORGIE	**La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 1967, premier l. m., Cahiers nº 206.
HONGRIE	**Où finit la vie** (Elek Judit, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
INDE	**La Déesse** (Satyajit Ray, 1960).
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 1968, Cahiers nº 206, p. 33). **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, premier l. m. ; 1968, Cahiers nº 206). **Partner** (Bernardo Bertolucci, 1968, voir Cahiers nº 206, p. 33). **Teorema** (Pier Paolo Pasolini, 1968, voir p. 34, Cahiers nº 206). **Tropici** (Gianni Amico, 1967, premier l. m. ; Cahiers nº 202, p. 64 et nº 203, p. 20). **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 1967, Cahiers nº 179, p. 46/47 et nº 195 encart).
IRLANDE	**Rocky Road To Dublin** (Peter Lennon, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 61).
JAPON	**La Femme-insecte** (Imamura Shohei, Cahiers nº 158, p. 39). **La Mariée des Andes** (Hani Susumu, 1966, Cahiers nº 183, p. 29/30). **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 1967).
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 1968, voir Cahiers nº 206, p. 30).
SENEGAL	■ **Le Mandat** (Sembene Ousmane, 1968, voir Cahiers nº 206, page 30).
SUISSE	**Haschich** (Michel Soutter, 1967, Cahiers nº 202, p. 61, nº 207, p. 76). **Quatre d'entre elles** (Yves Yersin, Claude Champion, Francis Reusser et Jacques Sandoz, premier l. m. ; Cahiers nº 202, p. 61).
U.S.A.	**Bike Boy** (Andy Warhol, 1967, voir Cahiers nº 205, p. 46). **Chelsea Girls** (Andy Warhol, 1966, Cahiers nº 194, p. 53). ■ **Comanche Station** (Budd Bœtticher, 1960, Cahiers nº 157). **David Holzman's Diary** (James MacBride, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 58). **Faces** (John Cassavetes, 1968, voir nº 205, p. 37). **In the Country** (Robert Kramer, premier l. m. ; 1966, Cahiers nº 192, p. 26 et nº 202, p. 56). **The Naked Restaurant** (Andy Warhol, 1967). **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 1967, voir numéro 205). **Relativity** (Ed Emshviller, 1964). **Revolution** (Jack O'Connell, premier l. m. ; 1967, Cahiers nº 202, p. 60). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m. ; 1967).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existait pas** (ou Aux abois) (Matjaz Klopcic, premier l. m.). **Sur des ailes en papier** (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).

CARL TH. DREYER





Un phare pilote

par Michel Delahaye

Amour, mystère et violence (érotisme, angoisse et colère) : voilà les films de Carl Th. Dreyer. Parfois aussi une souveraine malice. Mais tout naît de la simple présence, du simple rapport, calculés au plus juste et le plus justement, des êtres et des choses. Voilà le génie de Carl Th. Dreyer : rendre évidents jusqu'à la palpabilité les choses et les arrière-choses, les êtres et les tréfonds d'êtres ; faire que le non-nommable soit, par-delà le nommé, visible.

Mais Dreyer fut souvent lui-même trop étroitement nommé. Les toujours mêmes mots, insultants ou bienveillants, revinrent sans cesse sous la plume de ces critiques qui ne savent que suivre les toujours mêmes sillons et qui, œuvre après œuvre, lui fichaient dans l'âme les toujours mêmes signaux. Ainsi finit par s'édifier la fiche signalétique de Carl Th. Dreyer, arbitrairement classé comme un solennel anxieux. Or Dreyer, c'est l'épanouissement. C'est la joie.

Mais Dreyer est de ceux dont on ne veut jamais saisir qu'une unique dimension. On ne voulut jamais voir chez lui que la plus conventionnelle « profondeur », de la même façon que, chez tel autre, on ne veut jamais voir que la plus conventionnelle « légèreté ». Toujours, la complexité rebute.

Il se trouve aussi que Dreyer est un homme du Nord, pays qu'on voue communément à la lourdeur alors qu'on attribue la légèreté au Sud. Mais c'est au Nord que couvent et s'épanouissent les rêves, lesquels au Sud s'évaporent sous la perpétuelle donc redondante et in-signifiante présence du soleil, et c'est au Nord que le soleil est violent car son apparition y est violente comme l'est elle-même celle du froid qui vous oblige à recourir à la violence du feu rassembleur de rêves (1). Mais il est vrai que les rêves sont pesants. Et par-là, les tenants de la légèreté peuvent s'apparenter à ceux qui, aux débuts de l'aéronautique, pourfendirent le « plus lourd que l'air » et, contre l'absurde pesanteur de l'avion, se firent les défenseurs de la légèreté — effectivement irrécusable — du ballon. D'autres, plus tard, aux débuts du cinéma parlant, devaient s'obstiner à défendre, contre l'absurde pesanteur des mots, la légèreté de l'image pure. On sait ce qu'il advint de tous ces passéistes.

Carl Th. Dreyer, lui, dans les deux cas sut opérer le passage, sautant de muet en parlant comme il avait auparavant sauté de ballon en avion.

Car avant d'entrer en cinéma, il avait suivi ce qu'il devait lui-même appeler « L'Ecole ». Il y avait été raconteur de tribunal et d'aérodrome, puis écriveur d'intertitres, composant dans un laboratoire les paroles qui devaient illustrer les histoires que racontait le cinéma d'alors. Pour lui, déjà, toute la question était d'épurer le plus possible ses dits.

Dreyer a toujours travaillé dans l'essentiel. Il ne se permettait jamais qu'un petit nombre d'éléments, mais à partir de ces éléments, il se permettait tout : toutes les expressions et dans tous les registres.

Avec « Jeanne d'Arc », muet par défaut (le cinéma étant alors infirme), il fit un film déjà parlant, où le rituel du procès exaltait les visages des locuteurs disant intensément leur texte. Et selon Dreyer « Jeanne d'Arc » est un film qui relève du théâtre dans une plus grande mesure même que « Gertrud ». Dreyer ajoutait d'ailleurs, pour en finir avec ce faux problème de l'opposition Image-Parole : « Peu importe ce qui vient de l'écran, pourvu que ça intéresse. Que le texte ou l'image y prédomine, c'est tout à fait égal » (2).

Ce lui était tout à fait égal, à Carl Th. Dreyer, parce qu'il n'avait pas de principes. Il ne se disait jamais qu'un film **devait** être ceci ou cela, mais que **ce** film devait être ceci ou cela (et l'énorme puissance d'entêtement de Dreyer faisait effectivement que le film devenait ce qu'il avait été prévu qu'il serait). Quant à la technique ou au style, ils découlaient de plus hautes et plus nécessaires exigences : des sentiments justes qu'il fallait justement rendre ; des êtres à qui il fallait faire rendre tout ce qu'ils pouvaient donner ; du but où il fallait d'urgence se rendre, bref : de l'Esprit dans lequel l'œuvre exigeait de se voir rendue. Ainsi, de la même façon que « Jeanne » exigea en son temps le proche affrontement des visages, « Gertrud » devait exiger plus tard les longs échanges de places, de regards, de voix et de voies.

Carl Th. Dreyer, à partir des éléments qu'il avait à chaque fois choisis dans un but à chaque fois précis, allait tout droit à l'Esprit de l'œuvre, donc tout droit par-là à l'Esprit de cinéma. La même démarche, dans la vie, lui faisait toujours percevoir instantanément à certains signes de voix, de visages et de gestes, l'Esprit des gens qu'il se trouvait rencontrer. Son cinéma était aussi fait de ces signes, et ces quelques signes, à chaque fois, renvoyaient au tout.

« Gertrud » fut l'aboutissement, qui est aussi le « nœud de tout le cinéma moderne » (3). Mais Dreyer tranche sur tous (presque tous) les autres modernes en ceci que son cinéma ne procède jamais d'aucune auto-réflexion complaisante. Ce doit nous être une raison de plus d'écouter la Parole de Carl Th. Dreyer, « aujourd'hui que tant de jeunes auteurs ne rêvent que d'imposer dans leurs films leurs idées et leurs petites réflexions, de séduire et de violer... » (Jean-Marie Straub, plus loin).

« Gertrud », évidemment, est un film qui ne parle que de l'essentiel. Et d'abord de l'amour. Carl Th. Dreyer fait partie (comme Ingmar Bergman ou Mizoguchi Kenji) des cinéastes amoureux de la Femme, et « Gertrud » est entièrement fait sur l'Esprit de la femme, Esprit de don, de risque et d'aventure, mais que tolère mal l'Esprit masculin, cet esprit besogneux d'égoïsme et de vanité que décrivait déjà le « Maître du logis » et qu'incarnent diversement les différents mâles de « Gertrud ». Une des raisons qui faisaient Carl Th. Dreyer admirer Hialmar Sjöderberg (auteur de la pièce d'où fut tiré « Gertrud »), c'est justement « son absence totale de préjugés masculins ».

Nous avons dit l'Esprit, et c'est bien. « Mais j'ai aussi aimé son corps », dit le jeune époux d' « Ordet ». Et il va de soi qu'il s'agit toujours, avec Dreyer, de l'un **et** de l'autre. C'est à cela que « Gertrud » doit sa qualité unique d'érotisme.

« Gertrud », c'est aussi la mort comme fin attendue, acceptée, de tout être. Mais la mort elle-même y témoigne pour l'amour, de par cette pierre tombale qui est le testament de Gertrud, dans ce film qui devait lui-même devenir un film-testament.

Carl Th. Dreyer est-il exemplaire ? Son cinéma est l'exemple à ne pas suivre, dans la mesure où il n'est nul besoin de le suivre pour lui être fidèle. Quiconque s'est pénétré de ce qu'il veut nous dire y a simplement perçu une certaine attitude, une certaine position, y a vu se dessiner un certain angle précis sous lequel se placer pour bien voir ou se voir, représenter ou se représenter le monde. Il n'est que de garder la Parole de Carl Th. Dreyer. Le reste s'ensuit. — Michel DELAHAYE.

(1) Sur ce point, on lira « L'Archaïsme nordique de Carl Th. Dreyer », par André Téchiné, « Cahiers » nº 170.

(2) Sur ces divers points et bien d'autres, on lira avec fruit les propos de Carl Th. Dreyer, recueillis entre ciel et terre dans le nº 170 des « Cahiers ».

(3) Sur ce point, on lira la circulaire de Michel Delahaye et l'article de André Téchiné, « Cahiers » nº 164.



- GERTRUD - : NINA PENA RODE.

Lettre au directeur de la Nordisk

par Carl Th. Dreyer

Cette lettre au directeur de la "Nordisk", qui devait initialement produire "Pages du livre de Satan", donne, mieux que toute explication, la pleine mesure du cinéaste Dreyer : rigueur, et rigoureuse justification des exigences; souci des moindres détails, mais surtout, de leur authenticité; enfin, au-delà des vanités ou fausses modesties, une immense confiance en la force de son art, la certitude de la coïncidence exacte des moyens et du but.



Le 23 mars 1919

Monsieur le Directeur Staehr,
A/S Nordisk Films Kompagni
Mosedalsvej - Valby

Cher Monsieur Staehr,

Comme je vous l'avais promis, je reviens aujourd'hui sur l'affaire qui nous a, ces derniers jours, occupés l'un et l'autre, et je veux dans cette lettre, honnêtement et sans détours, exposer mon point de vue.

Je suis persuadé que « Pages du livre de Satan » est le meilleur manuscrit que Nordisk Film ait jamais eu entre les mains. J'ai également la conviction sincère qu'on peut de ce manuscrit tirer un film extraordinaire qui ferait honneur à Nordisk Film et redonnerait à la Société le renom qu'elle a perdu, mais à une condition, c'est que le film soit tourné en observant les égards les plus scrupuleux pour toutes les exigences de l'art.

Je vous ai dit, et je vous le répète ici, que je me fixerai comme but de faire un film qu'on pourra citer comme un film modèle. Voilà mon **but.** Mais je ne peux évidemment pas vous donner la garantie d'atteindre ce but. Je peux néanmoins vous assurer — ce dont je pense d'ailleurs que vous ne doutez pas — que je ne m'accorderai aucun repos avant d'avoir donné à chaque détail du film l'empreinte que je désire lui donner.

D'ailleurs je vous renvoie mes travaux *préparatoires*, que vous connaissez mieux que personne, et vous admettrez certainement qu'ils montrent un amour et une confiance rares pour la tâche que je me suis assignée.

En somme j'ose prétendre que jamais ici on n'a fait un tel travail préparatoire pour un film et que jamais metteur en scène n'a commencé un film en étant aussi bien préparé que je le suis. Tout cela n'est-il pas suffisant pour convaincre le Directeur général ? Lui avez-vous dit que les porcs noirs, les pintades et les ânes dont je dois me servir au mois de juillet, ont été retenus en janvier ? Avez-vous dit au Directeur général que j'ai fouillé toute la ville afin de trouver de véritables « types » méridionaux pour tenir des emplois de figurants dans mon histoire espagnole ? Que j'ai déployé les plus grands efforts pour trouver de vrais Finnois pour mon histoire finlandaise ? Que j'ai déjà embauché un grand nom-

bre d'hommes pour mon épisode de la Révolution ; qu'il y a des gens qui, sur mes indications, sont en train d'embaucher des hommes ayant le type juif pour mon histoire du Christ ? Avez-vous dit au Directeur général comment, pendant des mois, j'ai travaillé dans des bibliothèques pour trouver chaque détail de mes décors ? Je n'ai rien laissé faire aux autres ; j'ai tout fait moi-même. Est-ce que tout cela ne démontre pas que mon but est de faire autre chose qu'un film consommable ? Et ne devrais-je pas trouver chez ma direction compréhension et obligeance (pour ne pas parler d'estime ou de reconnaissance) quand je montre avec combien de sérieux et d'amour j'entreprends mon travail ?

Comment cette compréhension s'est-elle manifestée ? La Direction a cherché par tous les moyens à tuer le film. « Le film doit coûter 150 000 couronnes, et pas plus, dites-vous ; supprimez 80 000 couronnes. » Comme l'amputation marche mal, on demande au décorateur de trouver de quelle manière on pourrait économiser 20 000 couronnes, et cet homme écrit une liste des choses, des séquences, des scènes, que, de son point de vue, on pourrait supprimer ou écourter. A un endroit il écrit « gruppe » avec deux b, mais cela ne fait rien ; il est bien assez compétent pour passer une après-midi à donner des coups de ciseaux dans un travail à qui un autre a consacré un an de sa vie — dans l'espoir respectable d'en faire une œuvre de qualité artistique.

Quand j'estime de façon aussi intransigeante que le film ne peut pas être tourné pour moins cher que les 230 à 250 000 couronnes de mon devis, la Direction pourrait peut-être être tentée de penser que cela est dû à mon entêtement, mais après réflexion, la Direction doit tout de même reconnaître qu'il n'y a aucune raison pour croire que j'agis pour des motifs autres que tout à fait désintéressés et idéalistes. Pourquoi ne serais-je pas d'accord pour faire le film avec 150 000 couronnes, si je pouvais imaginer qu'on puisse le faire pour ce prix ? Je ne demanderais pas mieux.

Mais ce film ne peut pas être tourné pour moins de 230 000 couronnes et il est inutile que vous, M. Staehr, spéculiez sur les économies à faire, car je suis le seul à pouvoir vraiment en juger, car j'ai en tête chaque image comme je l'imagine. De plus, comme vous devez le savoir, mes manuscrits sont à ce point travaillés qu'il n'y a rien qui soit en trop, inutile ou écrit au hasard. Les images créent un tout organique. Donc, je sais que si le film doit être ce que je désire, il doit coûter 230 000 couronnes. Je ne consentirai pas à « couper un doigt ou tailler un talon » pour que le film marche, car je serais une canaille sans scrupules si, pour sauver mes honoraires de metteur en scène, je consentais à faire un film qui, d'après ma conviction profonde, ne serait un film que de troisième ou quatrième ordre.

J'ai ici, peut-être de façon trop détaillée, exposé mon point de vue, car je veux qu'il soit bien établi que si Nordisk Film Kompagni et moi-même tombons maintenant d'accord pour nous séparer, la raison en sera que N.F.K. désire faire un film consommable (ce qui à mes yeux est la même chose qu'un mauvais film) alors que mon but est de faire un film modèle. Je comprends clairement que l'abime qui existe entre la direction et moi est si profond qu'il sera impossible de nous rencontrer, d'autant plus que d'après ma conviction, je ne pourrai changer d'attitude. Il s'agit donc de trouver un arrangement qui puisse se faire vite et si possible un arrangement qui satisferait et vous et moi, et je reviens donc à la proposition que j'ai exposée dans ma lettre d'hier. J'ai maintenant discuté de très près avec les messieurs que j'ai nommés. Le projet les intéresse énormément et, sous réserve d'une décision de leur conseil d'administration, ils sont prêts à réaliser cet arrangement à n'importe quel moment. Sous cette réserve, ces messieurs sont prêts à reprendre le film, le manuscrit, la charge des costumes, les accessoires et décors faits jusqu'à ce jour, ainsi que toutes les dépenses, avances, etc., payées à ce jour. Ils désirent par contre être libres en ce qui concerne la distribution, car ils ont l'intention de donner une partie des rôles à des acteurs suédois. Je désire évidemment garder les droits que je me suis assurés, mais par principe ces messieurs désirent cependant une liberté complète.

J'ai convenu avec ces messieurs, pour éviter toute perte de temps inutile, que je partirai avec eux pour Stockholm mardi. Une décision pourrait alors être prise dès mercredi, ou au plus tard jeudi. Ces messieurs m'ont demandé d'apporter à Stockholm :

1) trois scripts ;

2) un devis ;

3) une copie du contrat entre N.F.K. et Leopold Verch ;

4) une liste complète des clauses intervenues avec les délais et les appointements ;

5) une copie d'autres clauses, le cas échéant ;

6) les dessins des décors et accessoires ;

7) le plan de tournage fait par le régisseur Andr. Frederiksen avec le résumé des plans d'intérieur et d'extérieur ;

8) un mémoire précis de tous les avances et paiements, etc., faits jusqu'à ce jour ;

9) un mémoire précis de toutes les factures non payées encore ;

10) une liste des décors et accessoires faits jusqu'à ce jour avec indication des prix.

Si ma proposition obtient l'approbation du Directeur général, je vous prie de bien vouloir me faire parvenir la documentation ci-dessus, de sorte que je l'aie en main au plus tard mardi après-midi à 16 heures. La documentation doit être accompagnée d'une lettre où la direction se déclarera d'accord pour accepter l'arrangement proposé dans un délai de huit jours. Cette promesse doit être un engagement absolu.

Je vous ai maintenant donné une explication courte et précise, comme je sais que vous les appréciez, sur ma proposition à la Société. Je pense qu'elle a l'avantage de satisfaire la Société et moi et je vous remercie de votre promesse de la recommander au Directeur général.

En espérant avoir de vos nouvelles dès que possible, je reste avec mes salutations amicales, votre dévoué,

Carl Th. Dreyer



HALVART HOFF DANS « EN PALESTINE », PREMIER EPISODE DE « LES PAGES DU LIVRE DE SATAN ».

“Jésus de Nazareth”

par Carl Th. Dreyer (extraits)

Quel film Carl Th. Dreyer aurait-il tiré de son manuscrit « Jesus » ? Même s'il s'est longuement et souvent expliqué sur un projet auquel il pensait depuis des années, on ne saurait le dire. Le scénario que les éditions Gyldendal (1) ont publié à Copenhague au mois de septembre dernier et dont nous reproduisons deux extraits, n'est pas un découpage mais un véritable récit, comportant de rares indications techniques. A l'occasion de son 75e anniversaire, un journaliste danois demanda à Dreyer s'il espérait réaliser ce film un jour et Dreyer répondit : « Oui. Dans mon esprit je l'ai mis en scène tant de fois que je suis absolument préparé. Tous les problèmes techniques sont résolus. » Quand on connaît la modestie et le réalisme de Dreyer, on peut s'étonner dès lors que ce projet ne se soit jamais matérialisé. Mais Dreyer avait le défaut d'être Danois, ce qui peut être très bien, sauf si on est un cinéaste projetant de faire un film coûteux. A la veille de sa mort, notre « filmfond » (le C.N.C. danois) avait mis à la disposition de Dreyer trois millions de couronnes, mais selon ses propres calculs, la réalisation du film aurait coûté six fois plus. Cette avance du « filmfond », insuffisante mais exceptionnelle, fit cependant un bruit considérable dans la presse danoise et, d'une certaine manière, elle nous aide à calmer notre mauvaise conscience ; le Danemark a mis longtemps à découvrir son plus grand cinéaste, et c'est, même quand il ne s'agit pas de cinéma, une de nos traditions. Cela posé, le projet de film sur Jésus n'était pas un secret ni une nouveauté et l'on s'étonne que des producteurs américains, anglais ou français n'aient pas eu le courage d'investir la somme nécessaire. Du sujet, le moins qu'on puisse dire est qu'il n'était pas spécifiquement danois.

Si le scénario ne donne pas beaucoup de précisions « cinématographiques », si le texte est difficile à visualiser, on y reconnaît cependant la marque de Dreyer à chaque ligne. On sait qu'il avait effectué un travail de préparation considérable, étudié en détail les mœurs et les cultes juifs et orienté son projet de façon à placer le film dans un contexte politico-social très réaliste, plutôt que de tomber dans les facilités du miraculeux et du merveilleux. Cela ne l'a pas empêché d'insister beaucoup sur les miracles de Jésus, guérisons et résurrections, mais les scènes sont toujours décrites avec une grande précision de détails qui les imposent presque comme naturelles. Dreyer écrit que Jésus avait besoin de la plus grande concentration pour pouvoir, par « télépathie », entrer dans en relation avec l'inconscient de ses malades. C'est pour cette raison qu'il préférait être seul ou en compagnie de quelques proches disciples en des moments qui, pour Dreyer, ne relevaient presque pas du surnaturel.

Jésus, pour Dreyer, était un homme d'une puissance extraordinaire et d'un très fort caractère mais c'était avant tout un **homme** et comme tel en perpétuelle évolution. Dreyer ne le décrit pas sans ambiguïté. La confiance de Jésus en lui-même, la confiance que lui font ses disciples s'accroît au cours des événements, mais rien n'est jamais stable ni donné comme définitivement acquis. L'une des scènes les plus importantes du film, celle de l'arrestation du Christ par les soldats dans les jardins de Gethsémani, révèle bien à quel point Dreyer comptait s'inscrire en faux contre les clichés et les idées reçues sur le personnage de Jésus. Qu'on en juge : Jésus a quitté ses disciples harassés et bouleversés (ils sentent sa fin approcher). Ils s'endorment pendant que, non loin d'eux, il prie. La caméra reste sur les disciples qui s'efforcent de rester éveillés pendant qu'au loin on entend les cris de peur et d'horreur que pousse Jésus à l'idée de quitter ses amis et de mourir.

Très souvent, dans le cours du script, Dreyer consacre des paragraphes entiers à la psychologie des personnages, donnant sur eux d'inattendus aperçus. Selon lui, par exemple, Judas n'était pas un traître mais un homme simple, sceptique, doutant de tout et qui croyait, à la fin, que Jésus représentait un danger politique pour le peuple juif dominé par les Romains. Dreyer insiste beaucoup sur la responsabilité des Romains dans la mort de Jésus. Pour lui, sans aucun doute, ils sont les vrais coupables.

Sur Pilate, il écrit par exemple : « Il n'est pas possible de comprendre la personnalité et le caractère de Pilate sans savoir quelles étaient les opinions romaine et juive quant au rapport Etat-individu. Pour les Romains, l'Etat passait avant tout, pour les Juifs c'était l'individu. Il est également plus facile de comprendre le jugement de Jésus par Pilate en l'éclairant par un parallèle avec notre propre époque. Pilate, gouverneur romain, avait la même fonction que les gauleiters de Hitler dans les pays européens occupés : supprimer brutalement et sans scrupule toute velléité d'insurrection. En outre Pilate était sous la coupe d'un empereur dément. La justice selon laquelle il procédait estimait qu'il valait mieux laisser mourir dix innocents que de laisser s'échapper un coupable. Conquérant romain, il détestait la mentalité juive, aussi différente de la mentalité romaine que l'Orient l'est de l'Occident : éternel souci des questions religieuses, fanatisme, goût des rites, haine de tout ce qui est non-juif. Son besoin de rationnel, son défaut d'imagination lui interdisaient de comprendre les Juifs. Toutes ces raisons sont à prendre en considération si l'on veut comprendre pourquoi il condamna Jésus. »

Dreyer n'avait aucun doute : Jésus fut la victime de l'irréductible abîme idéologique qui séparait Juifs et Romains.

Ole MICHELSEN.

(1) « Jésus fra Nazareth » Et filmmanuskript af Carl Th. Dreyer. Editions Gyldendal, 187 p. 5 Klareboderne, København. 1968.

extrait 1

Jésus et ses douze disciples se rendent à la maison de Pierre, qui ferme soigneusement la porte. En plus des douze, il y a là quelques autres partisans qui jusqu'à présent se sont considérés comme des disciples de Jésus sans toutefois compter parmi les initiés. Ils sont troublés à cause de la prédication de Jésus et murmurent entre eux.

1er croyant Ce furent des paroles sévères.

2e croyant Qui pourrait les entendre sans être offensé ?

Jésus, les entendant murmurer de la sorte, se tourne vers eux et demande :

Jésus Ces paroles vous ont-elles offensés ?

3e croyant Elles ont offensé les Pharisiens.

Jésus Mais vous ont-elles offensés **vous ?**

Ils ne répondent pas, Jésus continue.

Jésus Que penserez-vous lorsque vous verrez le Fils de l'Homme remonter là où il était auparavant ?

Ils ne répondent pas, mais les paroles de Jésus leur semblent blasphématoires. Jésus continue.



FREBEN LERDORFF RYE ET OVE RUD DANS « ORDET ».

Jésus La parole que je dis est la vérité, elle est la vie. Mais certains d'entre vous ne la croient pas. Pourquoi n'avez-vous pas la foi ?

Après avoir parlé, Jésus détourne son visage. Maintenant, ceux à qui il a parlé se sentent offensés à cause de ses reproches et, le visage renfrogné, ils décident de quitter la pièce ; quelques-uns secouent la tête.

Jésus se rend compte qu'il affronte une crise. Il souhaite connaitre les sentiments des initiés. C'est pourquoi il décide de soumettre les « douze » à une épreuve et de les laisser faire leur choix. Ont-ils la foi, ou vont-ils, eux aussi, chanceler ?

Jésus Allez-vous, vous aussi, partir ?

Pierre regarde autour de lui, scrutant les visages des autres disciples. Puis il répond :

Pierre Maître, vers qui irions-nous ? Nous croyons que tu détiens les paroles de vie éternelle.

A nouveau Pierre regarde autour de lui pour voir si les autres sont avec lui. Tous opinent de la tête. Seul Judas hésite à donner son approbation.

A l'extérieur de la maison, des gens du peuple, en grand nombre, qui croient en Jésus, se sont rassemblés. Au centre se trouve le groupe des révolutionnaires. Ils commencent à crier, réclamant que Jésus se montre. Jésus montre à Pierre qu'il lui faut aller vers eux.

Tandis que Pierre est dehors, les autres disciples, curieux de savoir ce qui se passe, s'approchent de la porte entrouverte. Ils sont profondément intéressés par la discussion qui se tient au dehors. Maintenant Pierre rentre et, après avoir soigneusement fermé la porte, se tourne vers Jésus et dit :

Pierre Ils veulent faire de toi leur chef.

Les autres disciples observent attentivement le visage de Jésus. Tous ont, plus ou moins, rêvé d'un royaume terrestre dans lequel ils occuperaient des postes importants. Jésus ne répond pas et Pierre continue.

Pierre Ils croient que Dieu t'a envoyé pour délivrer Israël des Romains.

Le visage de Jésus semble se troubler. Il se rend compte que jusqu'à présent sa mission est un échec. Personne, pas même ses disciples, ne comprend son enseignement : que le royaume de Dieu est un royaume spirituel. Il comprend aussi le danger qu'il court si son activité religieuse d'enseignement et de prédication le lie à un parti politique connu pour être hostile aux Romains.

Avec une expression de résignation triste, Jésus interroge les visages qui l'entourent. Puis Pierre prend une fois encore la parole, cette fois avec le sourire.

Pierre Ils disent que si tu ne tiens pas compte de leur demande ils viendront te faire roi par la force.

Le mot « roi » force Jésus à écarter les nombreuses pensées qui lui passaient par la tête et à donner son attention aux nécessités du moment. Il se lève, disant avec autorité :

Jésus Partons vers un endroit solitaire où nous trouverons la paix.

Pierre Où ?

Jésus De l'autre côté du lac.

Les disciples le regardent avec étonnement. Ils ne comprennent pas pourquoi il refuse la proposition et ils le suivent avec réticence. Par une autre porte ils quittent la maison sans qu'on les voie.

Ils descendent vers le rivage, montent dans une barque et se dirigent vers l'autre rive du lac.

A l'extérieur de la maison de Pierre. Une patrouille romaine, faisant sa ronde, soupçonne la foule de tenir une réunion politique ; le sergent ordonne à ses soldats de monter la garde tout autour de cet endroit. A la vue des soldats romains les révolutionnaires s'esquivent et peu après les autres se dispersent.

La barque en mer.

Quelques révolutionnaires et une partie de la foule cherchent Jésus et ses disciples, descendent vers la rive et aperçoivent la barque à quelque distance. Plusieurs courent le long du rivage, suivant la barque, mais ils ne peuvent pas être vus par les hommes à bord parce que ceux-ci naviguent autour d'une « pointe ». Les révolutionnaires cependant suivent le sentier qui coupe la pointe.

Lorsque la barque a fait le tour de la pointe, Jésus ordonne à ses disciples d'entrer dans la baie et d'aller vers la rive. Ils sont à quelque distance du rivage quand ils découvrent la foule qui arrive de la ville. Tandis que la barque s'approche du rivage la foule pousse un grand cri.

Voix Ne pars pas encore. Ne nous abandonne pas. Nous avons parcouru tout ce chemin pour toi.

Jésus est pris de compassion pour ces gens et dit à ses disciples :

Jésus Ce sont des moutons sans berger. (Il crie à la foule.) Qu'attendez-vous de moi ?

Du rivage une voix parvient.

Une voix Nous sommes venus te questionner sur un certain sujet.

Jésus dit à Pierre d'avancer la barque jusqu'au rivage.

Deux disciples prennent chacun une rame et font avancer la barque jusqu'à ce qu'elle soit à quelques mètres du rivage. Puis un disciple jette l'ancre. La barque maintenant se présente face au rivage et Jésus se tient debout, à la poupe, d'où il peut être à la fois vu et entendu. Sur le rivage, les gens se sont assis sur l'herbe ou sur des blocs de pierre. Un jeune homme, un révolutionnaire, debout sur une de ces pierres, s'adresse à Jésus.

1er révolutionnaire Jésus, nous croyons en toi. Tes paroles sont divines et tu fais des miracles grandioses. Ton travail s'accomplit par la parole et l'autorité et grâce à un pouvoir invisible. Nous croyons que tu es envoyé par Dieu pour accomplir beaucoup de choses. Nous te voulons pour chef et nous voulons que tu utilises ton pouvoir pour nous libérer des mains des Romains et pour, ensuite, devenir notre roi, le roi des Juifs.

Plusieurs voix Oui, nous ferons de toi un roi, notre roi.

Jésus ne répond pas. Tous ses disciples le regardent avec un air d'expectative.

2e révolutionnaire Es-tu le Messie ? Si tu l'es, dis-le clairement.

Jésus ne répond pas.

3e révolutionnaire Es-tu le roi que nous attendons ?

Jésus se décide enfin à répondre.

Jésus Je suis venu établir le royaume de Dieu sur la terre.

1re voix Tu as dit que le royaume de Dieu est proche. Pourquoi alors te cacher en Galilée ?

3e voix Pourquoi ne vas-tu pas à Jérusalem ?

2e voix Pourquoi gardes-tu le secret ?

1re voix Oui pourquoi ? Montre-toi au monde.

A nouveau Jésus répond.

Jésus Mon temps n'est pas encore venu.

7e voix Combien de temps resterons-nous dans le doute ?

Ces brèves remarques se suivent rapidement. Il y a un silence pendant un moment.

4e révolutionnaire Quand viendra le royaume de Dieu ?

Puis Jésus répond.

Jésus Le royaume de Dieu ne se montrera pas. Le royaume de Dieu est en nous.

5e révolutionnaire Nous rendras-tu libres ?

Jésus Si vous suivez mes paroles, vous connaîtrez la vérité et la vérité fera de vous des hommes libres.

6e révolutionnaire Nous ne comprenons pas ce que tu veux dire.

Les gens se regardent l'un l'autre, étonnés, et plus Jésus parle, plus ils se troublent.

Jésus Vous avez entendu ce qui a été dit, vous aimerez votre voisin et haïrez votre ennemi. Mais moi je vous dis : aimez vos ennemis, bénissez ceux qui vous maudissent, faites du bien à ceux qui vous haïssent, et priez pour ceux qui d'une manière méprisante se servent de vous et vous persécutent.

Quelques personnes dans la foule rient avec dédain.

8e voix (ironique) Devons-nous aimer aussi les Romains ?

Jésus, refusant de remarquer l'ironie, poursuit.

Jésus Vous avez entendu ce qui a été dit : œil pour œil, dent pour dent. Mais je vous dis : ne vous opposez pas au mal. Et si quelqu'un vous force à faire un mille, faites-en deux avec lui.

9e voix Même si c'est un Romain ?

Jésus continue, calme.

Jésus Et si quelqu'un vous frappe la joue droite, tendez-lui l'autre.

Déjà plusieurs s'en sont allés, car ces paroles ont fait s'évanouir leur espoir d'un chef qui libérerait Israël. A ceux qui restent, Jésus dit :

Jésus Tout ce que vous aimeriez que des hommes vous fassent, faites-le leur: car ceci est la loi et les Prophètes.
Et Jésus fait signe à ses disciples de lever l'ancre.
Du rivage parvient un dernier cri.
2e révolutionnaire Es-tu celui qui doit venir, celui qui nous a été promis ou devons-nous en attendre un autre ?
Il n'y a aucune réponse du bateau. Les disciples s'adonnent à leur tâche et à grands coups de rames envoient la barque vers la mer.
4e révolutionnaire (au 2e) Nous avons perdu notre chef.
La foule, qui était arrivée avec de grands espoirs, est amèrement déçue. Dans un sombre silence, les gens regardent en direction de la barque. Puis, grognant de mécontentement, se dirigent vers la ville.
Mais la déception n'est pas moins grande également chez les disciples qui sentent que la popularité de Jésus a subi un sérieux revers. Leur départ ressemble plus à leurs yeux à une fuite. Les jours heureux en Galilée, au temps où Jésus rencontrait de tous côtés amour et confiance, touchent à leur fin, et une ère de doute et d'anxiété attend le Prophète et ses disciples.
Nous quittons la barque et les disciples découragés et, par un panoramique, la caméra se tourne vers une autre barque dans laquelle se trouvent deux pêcheurs debout, ramant au rythme de leur chant. L'un commence le chant. Après un certain nombre de mesures, il s'arrête, et l'autre reprend le refrain. Le plan de Jésus et ses disciples naviguant au loin se fond lentement dans le plan suivant.
Une nouvelle scène représentant un gros plan de lampe de sabbat dans la synagogue de Nazareth. Nous voyons la lampe s'allumer.
Pendant le changement de scène on entend le commentaire suivant.
Commentaire Et Jésus alla dans son pays natal,
et il alla à Nazareth où il avait grandi, et selon son habitude,
il se rendit à la synagogue, le jour du sabbat.
Le plan de la lampe de sabbat se fond lentement dans une nouvelle scène qui a lieu devant la synagogue.

extrait 2

La scène se passe dans une chambre du palais du grande prêtre Caïphe.
C'est un bâtiment carré, composé de quatre ailes disposées autour d'une cour ouverte. Toutes les pièces donnent sur cette cour.
La réunion a lieu dans la bibliothèque, le « Tablinarium ».
C'est une maison noble, avec beaucoup d'esclaves des deux sexes. L'ameublement, la décoration des murs révèlent l'influence gréco-romaine.
Une gardienne veille à la porte.
Le Conseil convoqué à la réunion dans le palais du grand prêtre était son conseil privé et correspondait au conseil restreint des monarques absolus. Le grand prêtre, en même temps chef de l'Etat juif, était désigné par le gouverneur romain Pilate, et par conséquent avait tout intérêt à être en bons termes avec le souverain étranger et à satisfaire ses désirs. Même si tout bon patriote le considérait comme un outil corrompu manié par les oppresseurs romains, rien ne prouvait que ce fût le cas.
Comme homme politique, il fut réaliste. Selon lui, il servait mieux le peuple juif en gardant de bonnes relations avec les Romains, en s'inclinant devant eux pour ce qui était politique de moindre importance, mais en préservant le reste de liberté qu'ils conservaient, en le sauvegardant, c'est-à-dire l'exercice de leur propre culte, leurs propres tribunaux et leur propre police.
En cas d'insurrection, il appartenait aux autorités juives d'arrêter les coupables et de les remettre au gouverneur romain. Ainsi, le grand prêtre devait considérer tout mouvement révolutionnaire comme une menace contre la nation. La noblesse, les prêtres et les dirigeants du pays partagèrent ses points de vue.
Le Conseil privé du grand prêtre était principalement constitué de Saducéens et de Pharisiens, deux groupes opposés sur le plan religieux, mais d'accord en ce qui concernait la paix avec les Romains. Quant à Jésus, les Saducéens et les Pharisiens le considéraient différemment, les Saducéens d'un point de vue politique et les Pharisiens d'un point de vue religieux.
Un des Pharisiens ayant assisté à la résurrection (de Lazare) parle :
Un Pharisien Les gens venaient de loin pour voir Lazare, et parmi eux beaucoup croyaient en Jésus et le considéraient comme un prophète
Caïphe sourit ironiquement, car jusqu'à présent la question avait eu un caractère religieux plutôt que politique Alors il dit :
Caïphe Prophète ? Où est-il écrit qu'un prophète viendra de Galilée ?
A cela un autre prêtre ajoute :
Le prêtre Et de Nazareth ?
Il y a là trois membres du Conseil connus comme justes, bons et sincères dans leur foi. Le vieux sage et professeur Gamaliel, Nicodème et Joseph d'Arimathie. Intérieurement, ils sont éblouis par la leçon de Jésus Pour cette raison, Joseph d'Arimathie se sent tenu à plaider en sa faveur.
Joseph Il est pourtant clair que c'est un homme qui parle de par la volonté de Dieu.
Nicodème Je suis de cet avis. Sinon, où trouverait-il ses pouvoirs ?
Le Grand prêtre Il y en eut beaucoup avant lui pour prétendre qu'ils étaient les envoyés de Dieu. et qui ont excité le peuple. Ce Jésus n'est qu'un de ces exaltés.
Deuxième docteur de la loi Et en cela, il constitue un danger pour l'Etat.
Gamaliel se lève lentement.
Gamaliel Si Jésus est un danger pour l'Etat, son influence sera vite réduite à néant. Mais **s'il est** envoyé par Dieu, il vaut mieux que nous le laissions tranquille.
Ses mots ont un grand effet sur les membres du Conseil. Pendant un long temps, personne ne dit rien. Puis Caïphe met un terme à la discussion.
Caïphe Les temps sont dangereux. Nous devons garder un œil sur lui.
Enchaîné sur la scène suivante.
Gros plan d'un papyrus. Nous voyons une main écrire en caractères hébreux joliment formés, de droite à gauche.
C'est Lazare qui copie un des vieux prophètes. Le père de Lazare est assis par terre, appuyé contre un mur. Il semble plongé dans de profondes pensées.
La caméra recule et nous voyons Lazare assis dans sa chambre. Son image disparaît lentement tandis que le point se fait sur Jésus et Marie. Ils sont assis devant la maison. Pas loin d'eux la porte de la cuisine.
La caméra, placée sur un chariot, se déplace maintenant de façon à ce que nous ayons Jésus et Marie en rapproché. En arrière-plan, nous voyons Marthe qui va et vient entre la cuisine et la salle à manger en portant des assiettes, des corbeilles de pain, de fruits. Il apparaît nettement qu'elle tient la maison. Ce que laisse à supposer son nom, Marthe, mot araméen pour « maîtresse de maison ».
Pendant qu'elle va et vient en faisant son travail, Marthe essaie en vain de saisir une partie de ce que dit Jésus. Marie est assise aux pieds du maître et l'écoute avec ferveur.
Pendant ce temps, la caméra s'approche de Marthe qui s'impatiente en voyant sa petite sœur assise, inactive pendant qu'elle-même est si occupée. Elle va vers Jésus.
Marthe Tu ne te soucies pas de ce que ma sœur me laisse seule au travail. Dis-lui donc de m'aider.
Marie s'est levée brusquement, mais Jésus lui fait signe de rester assise. Personne ne dit mot. Marthe regrette sûrement déjà d'avoir cédé à la colère. Jésus la regarde d'un air doucement réprobateur et dit :
Jésus Marthe, Marthe...
Jésus hoche la tête, mais sourit en continuant :
Jésus Tu t'inquiètes et te soucie de beaucoup de choses ; mais seule une chose est nécessaire Marie a choisi la bonne part, et cela ne lui sera pas enlevé.
Marthe incline honteusement la tête.
Avec un doux sourire, Marie va jusqu'à sa sœur, la serre dans ses bras et lui donne un baiser.
Marie se rassoit aux pieds de Jésus et invite par un geste de la main Marthe à s'asseoir à ses côtés.
Jésus regarde tendrement les deux sœurs et reprend son enseignement.



PREBEN LERDORFF RYE ET SUSANNE DANS « ORDET ».

Parmi les artistes russes émigrés à Berlin par Carl Th. Dreyer

Après le tournage de « Elsker hverandre » (« Die Gezeichneten », « Aimez-vous les uns les autres » 1921), « Gilms-Avisen » (c'était une rubrique de l'ancien journal « Nationaltidende »; dont le rédacteur en chef était Jens Locher) demanda à Carl Th. Dreyer de parler de sa collaboration avec les artistes russes émigrés du Théâtre d'Art de Moscou qui avaient participé au film. Dreyer remit l'article suivant, qui parut le 27 novembre 1921 et fut réédité pour la première fois dans « Kosmorama » nº 85, qui nous autorise aimablement à le reproduire.
De même que la lettre au Directeur Staehr (Nordisk Film Kompagni) publiée dans ce numéro, cet article se trouve aux archives Dreyer du Musée du Cinéma de Copenhague.
« Elsker hverandre » était l'adaptation du roman de Aage Madelung qui porte le même titre. Il parut en 1912 et porte en partie sur les expériences de l'auteur en Russie aux environs de 1905.
La première de « Elsker hverandre » eut lieu à Copenhague le 7 février 1922.

Quand un photographe range son appareil et décrète que le travail est terminé pour la journée, nous autres n'avons en vérité plus rien à dire. Peut-être protesterons-nous en disant que c'est trop tôt pour s'arrêter et que le soleil est encore haut au-dessus de l'horizon ; mais le photographe déclare catégoriquement qu'on ne voit plus rien devant soi et appuiera son assertion par un long exposé sur la valeur de la lumière et des rayons ultra-violets, qui mettra fin à toute opposition.

C'est un soir de septembre sur l'Elbe Des nuages vagabonds se reflètent dans l'eau grise du fleuve et annoncent de la pluie pour la nuit. Nous nous réfugions dans la pièce basse de l'auberge. L'odeur de vieille bière et de tabac ranci est si forte que nous avons de la peine à respirer. Mais le mal fait fuir le mal. Les cigarettes et les pipes s'allument et la petite comtesse Piechovska, qui tient le rôle principal du film, nous fait la surprise de nous servir deux bouteilles de vin du Caucase qu'elle a apportées de Berlin. La dernière lueur du jour perce le brouillard bleu du tabac, et du fleuve nous arrivent des bruits d'avirons.

C'est une compagnie bien mélangée que le sort a réunie ici. Je vais les nommer les uns après les autres au fur et à mesure que leur visage s'éclaire à la lueur des cigarettes.

Voilà Victor Bogdanovitch dont le visage ressemble tant à celui de Lénine Il est mon « sachverständiger Beirat » russe. Il est charmant — bon enfant et généreux ; comme un grand enfant il peut se mettre en colère en quelques secondes pour un rien. Il était d'abord peintre, devint aviateur au début de la guerre. Lui et le photographe allemand Weinmann, qui a également fait la guerre comme aviateur, ont, au même moment, servi sur la même partie du front russe. Ils s'attardent souvent et avec plaisir sur le souvenir de cette époque où ils se poursuivaient dans des loopings audacieux, avec comme but la mort de l'autre ; maintenant ils sont amis. Quand les Bolcheviks prirent le pouvoir en Russie, Victor Bogdanovitch se trouvait à Moscou. Il voulut, avec quatre autres officiers, s'enfuir en Crimée. Habillés en simples soldats, ils prirent un train soviétique, mais ses quatre compagnons furent découverts et sans formalité jetés dehors par la fenêtre. Lui parvint sans encombre en Crimée, où il avait sa maison et son atelier. Quand il arriva, il trouva la maison rasée, même les arbres fruitiers du jardin avaient disparu, et, ce qui l'indigna plus que tout autre chose, les Bolcheviks avaient fait passer par deux fois tous ses tableaux dans une machine à hacher la viande.

Dehors, les nuages se sont accumulés en une couche épaisse, et pendant que la pluie tombe doucement, les Russes racontent avec quels difficultés et dangers ils ont réussi à quitter la Russie des Bolcheviks. Ils s'en tiennent de préférence aux épisodes amusants, car, comme dans toutes les tragédies, la fuite des Russes a aussi des côtés comiques. Le Docteur Duvan-Tovzov était multi-millionnaire ; il possédait des théâtres dans toutes les villes, de Kiev à Odessa, et des hôtels en Crimée. Il tourne maintenant pour 2 000 marks par jour. Lui et Ivan Bulatov, un respectable acteur de l'ancienne école, ont tous les deux eu des aventures extrêmement intéressantes, mais ce n'est rien en comparaison de ce que Tchernov peut raconter sur sa fuite. Tchernov est un comique, si gros que Stribolt, à côté de lui, aurait l'air d'un étudiant sous-alimenté. Son rôle le plus célèbre était la tante de Charley qu'il a joué quelques milliers de fois. Il soulève l'hilarité générale quand il raconte comment il a passé le contrôle bolchevique à la frontière, vêtu du costume de la tante de Charley. Quand on lui demanda qui il était, il avai simplement répondu, en montrant son neveu qui l'accompagnait : « Ça c'est Charley et moi je suis la tante de Charley. »

Mais le rire croît encore quand Moritz Michaelovitch raconte son histoire. Lui et sa femme avaient réussi à trouver des places dans le dernier train de réfugiés qui quitta la Russie vers le Sud. Dans chaque compartiment, prévu pour 4 ou 6 personnes, il y en avait entre 30 ou 40, et le voyage devait durer quatre jours et quatre nuits. Dans chaque gare, il y avait des arrêts d'une demi-journée, mais il n'était pas question de quitter sa place, car on n'avait aucune chance de la retrouver. Tous les voyageurs étaient de grands industriels, des directeurs de banque et des diplomates qui emportaient des fortunes considérables en roubles d'or et en bijoux. Quand le train s'approcha de la frontière caucasienne, on apprit que les Bolcheviks, qui avaient eu vent de cette énorme contrebande de valeurs, avaient envoyé un train de soldats armés qui avaient l'ordre d'arrêter tous les passagers et de saisir leurs bagages... Pour encourager le mécani-



« Aimez-vous les uns les autres » (1921)

cien du train, on fit une collecte dans le premier wagon pour lui faire un cadeau : 20 000 roubles en or. Il remercia avec émotion et promit d'aller aussi vite qu'il le pouvait. Mais, hélas, alors que le train devait monter une côte assez raide, la machine refusa d'obéir et le train glissa en arrière. On commença une nouvelle collecte et 50 000 roubles furent remis au mécanicien qui promit d'essayer de faire monter la côte au train, mais non, il n'y arriva pas. Le train fit de nouveau marche arrière. Cependant tous les voyageurs avaient été touchés par la bonne volonté du mécanicien et comme le train des Bolcheviks ne devait pas être loin, ils rivalisèrent tous pour donner encore une obole à une dernière collecte. Quand le mécanicien contempla le tas d'argent et de bijoux dont la valeur devait bien approcher un demi-million de roubles, il ricana et dit que maintenant il arriverait sûrement à monter la pente. Et il avait raison, il y arriva vraiment !

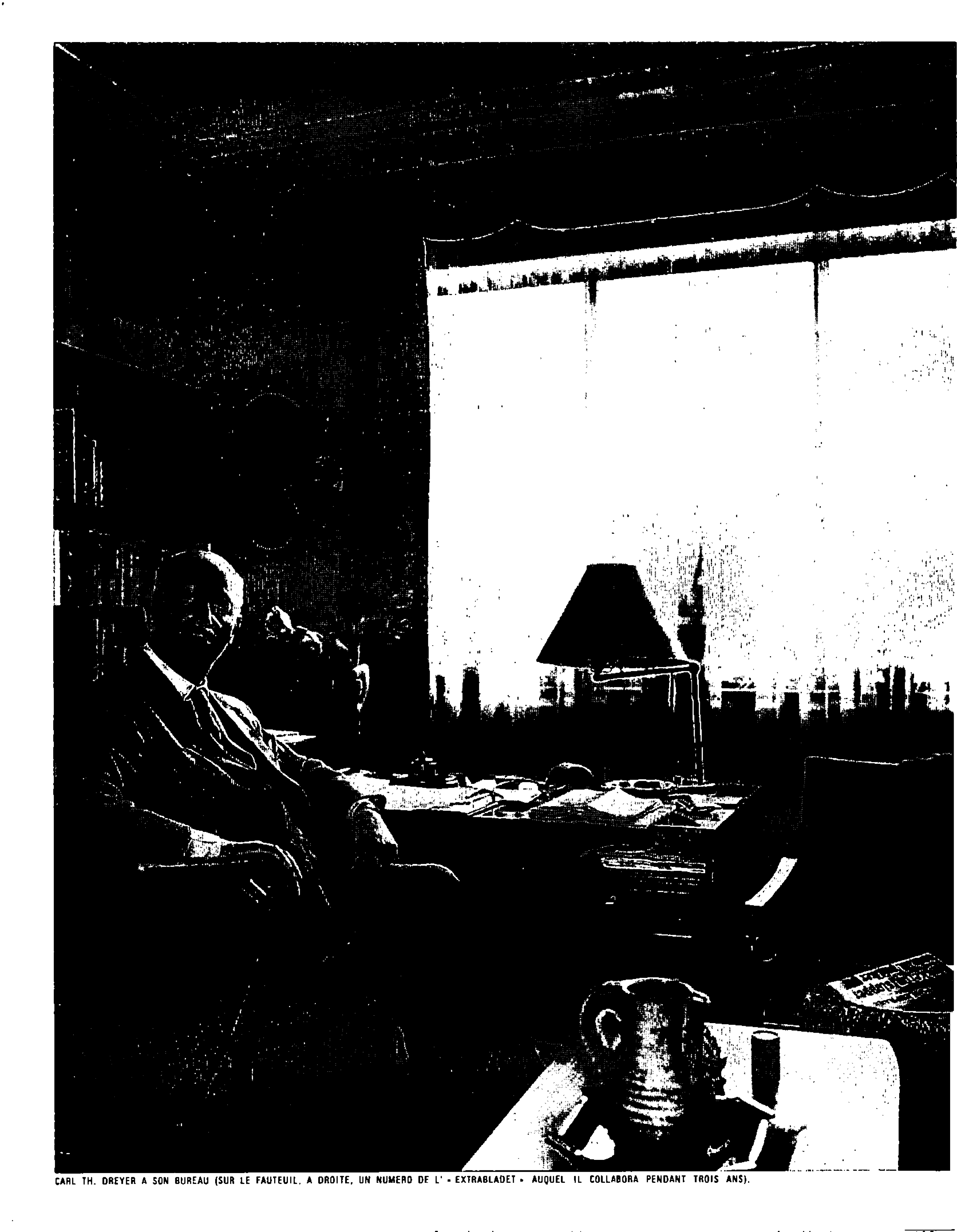
Maintenant c'est au tour de la comtesse Piechovska ; elle aspire une dernière bouffée de sa cigarette et avec des mots simples et clairs, elle décrit comment elle a vu son mari abattu comme une bête. Si elle n'a pas elle-même subi ce sort, c'est simplement parce que les munitions des bandits étaient épuisées. Elle et son petit garçon furent enfermés pendant qu'on attendait un nouvel approvisionnement, mais elle réussit à s'enfuir. Des jours et des nuits elle marcha le long des routes. Maintenant elle tourne à Berlin et travaille sa très belle voix. Nous nous taisons tous. Elle jette sa cigarette et se met à fredonner. Le ton monte et se transforme en paroles. Elle chante une de ces tristes romances ukrainiennes que les Russes écoutent rarement sans avoir envie de pleurer. Victor Bogdanovitch, dont la nature tendre réagit toujours violemment, sanglote.

A la fin de la chanson, Alexandre Nelidov se penche vers moi et demande si j'ai compris. Et il traduit aussitôt aussi bien qu'il le peut. Avant la guerre il était administrateur au Théâtre impérial de Saint-Petersbourg. Maintenant il vit avec sa femme, la célèbre et talentueuse Mme Gzvorska, dans un pensionnat de troisième rang dans le Kürfürstensdam. Avec son ami, Vladimir Gajdarov, du Théâtre d'Art de Moscou, ils se sont glissés comme des voleurs hors de la Russie. Tout ce qu'ils ont réussi à emporter comme argent et valeurs, ils ont dû l'employer à acheter des gens. Epuisés et ruinés, ils sont arrivés à Berlin, contents d'avoir sauvé leur vie.

On comprend combien grande est la Russie, quand on compare Vladimir Gajdarov et Richard Boleslavski. Tous les deux ont un type russe marqué, et pourtant ils sont très différents. Gajdarov avec de grands yeux, brillants et mélancoliques, et des lèvres fines ; une physionomie sensible qui reflète immédiatement les sentiments les plus nuancés et l'ironie. Et puis Boleslavski ! Il est debout près de la fenêtre et contemple le crépuscule. De temps à autre, une lumière s'allume dans le ciel et dessine la silhouette de son corps d'un trait de feu. A sa ceinture sont pendus un énorme couteau et sa blague à tabac. Il roule lui-même ses cigarettes en utilisant la même méthode que le balayeur de Saint-Petersbourg : un morceau de papier (n'importe lequel, même du papier journal s'il n'y a rien d'autre) est roulé en cornet grand comme celui qui entourait les sucettes de notre enfance. Le cornet est rempli de tabac puis cassé au milieu ; la cigarette est prête. Comme il est là, grand et large, la tête en arrière, on a du mal à croire qu'il est comédien. On l'imagine beaucoup plus facilement debout au gouvernail d'une péniche descendant la Volga.

Nous sommes quatre Scandinaves : Johannes Meyer du Théâtre Dagmar, le jeune Thorleif Reiss du Théâtre National de Christiana, l'architecte Jens G. Lind et moi (comme disait le chat). Pour nous tous, cela a été une grande expérience de travailler avec cette colonie de comédiens russes. Quand, pendant des mois, on en est réduit à chercher sa nourriture spirituelle dans le théâtre allemand où l'affectation et la chasse aux effets se propagent comme de la mauvaise herbe (en ce moment Bassermann, dans « Kean », amuse un public qui l'applaudit chaleureusement, en marchant sur les mains d'un côté à l'autre de la scène, sur la rampe), on est doublement reconnaissant d'avoir rencontré quelques-uns des meilleurs représentants de l'art théâtral russe. Et nous parlons du grand ensemble du Théâtre d'Art de Moscou que l'on attend à Berlin en novembre. Boleslavski, qui est un des metteurs en scène de l'ensemble (il a entre autres fait une mise en scène de « Hamlet » qui fit sensation à Prague et à Vienne), demande discrètement s'il y a une possibilité de faire une tournée en Scandinavie. Nous nous taisons et osons seulement promettre de poser la question à Johannes Nielsen ou Skaarup.

Un long moment se passe en silence. On n'entend que le grésillement des cigarettes. Peu après, la patronne de l'auberge ouvre la porte de la salle à manger où le dîner est servi. « Dieu merci », dit Victor Bogdanovitch en se dépêchant de s'installer. Mais nous autres Scandinaves nous levons doucement, fatigués comme si nous avions fait un long voyage à travers des contrées qui nous étaient inconnues.



CARL TH. DREYER A SON BUREAU (SUR LE FAUTEUIL, A DROITE, UN NUMERO DE L' « EXTRABLADET » AUQUEL IL COLLABORA PENDANT TROIS ANS).

DREYER JOURNALISTE

Les histoires du cinéma nous l'apprennent, l'entretien avec Michel Delahaye paru dans le numéro 170 nous l'avait précisé, Dreyer fut longtemps journaliste avant de faire des films. Aux environs de 1909, il fit épisodiquement de la critique théâtrale dans la presse provinciale danoise de gauche, et un peu plus tard occupa un poste fixe au « Berlingske Tidende », mais ne s'y sentit pas libre, pas plus d'ailleurs qu'à « Riget », qui cessa de paraître en 1912. C'est le premier juillet de cette même année que Dreyer commença à écrire presque quotidiennement (parfois sous son propre nom, le plus souvent sous les pseudonymes de « Tommen » ou « Oncle Tom ») pour le grand quotidien « Extrabladet », où il resta jusqu'en 1915. Dès 1913, il fut cependant engagé comme conseiller à la société « Nordisk Film ».
Cette période à « Extrabladet » fut, de l'aveu même de Dreyer, décisive dans sa formation. Presque tous ses articles, brefs, incisifs, impertinents, virulents, constituaient une entreprise de démantèlement tenace de toutes les formes d'affectation, prétention ou médiocrité satisfaite. Si l'on songe que les « Héros de notre temps » ou « Bonnes gens » (titres des rubriques qu'il inventa et tenait, alternativement) étaient des personnages à l'époque fort respectés et en vue de la société ou de l'art danois, on s'avisera sans peine que là pointaient déjà le courage et l'anticonformisme de quelqu'un qui devait dans ses films s'élever constamment contre l'étroitesse de vue, l'intolérance, la mesquinerie et la non-loyauté. — J.N.

escroquerie à l'aviation

« EXTRABLADET » : 1 JUILLET 1912

Les vols des derniers jours.
L'aérodrome devrait fermer boutique aujourd'hui plutôt que demain.
Les Copenhagois sont las de l'aviation — ou plutôt ils n'ont plus le cœur d'écouter les promesses tentantes de l'aérodrome. Ils ont été trop souvent dupes.
Déjà à 2 heures de l'après-midi, lors de la violente tempête, on pouvait voir les drapeaux d'aviation flotter sur les voitures automobiles. Au cours de la soirée, le vent tomba, ce que l'inspecteur de l'aérodrome ne pouvait pourtant pas savoir d'avance. Le lieutenant Dahlbeck se préparait à voler, et les centaines de spectateurs qui attendaient ce moment avec impatience étaient en droit de s'attendre à un vol honorable. Selon le programme, Dahlbeck devait transporter quelques véritables bombes, sans explosif bien sûr, avec lesquelles il simulerait un bombardement sur une superficie déterminée. L'idée était très amusante et de toute façon nouvelle pour les Copenhagois, mais la direction, trouvant le nombre de spectateurs insuffisant, raya simplement ce numéro du programme, qui finalement n'offrit qu'un vol à Malmöe, expérience qui a déjà été effectuée pas moins de six fois et qui ne pouvait susciter un très grand intérêt dans le public. Le lieutenant Dahlbeck démarra en direction du Sund et disparut après quelques minutes. Ce fut tout ce que les amateurs d'aviation eurent en échange de leur entrée et de plusieurs heures d'attente. Hier aussi, l'aérodrome eut l'effronterie d'annoncer des vols tôt dans l'après-midi, bien que des nuages de pluie eussent été suspendus toute la journée au-dessus de la ville. Quand les gens, appelés par les drapeaux d'aviation, vinrent à l'aérodrome, on leur dit qu'il n'y aurait pas de vol avant 7 ou 8 heures du soir. A ce moment-là, on supposait que Dahlbeck allait revenir du Sund avec une passagère norvégienne. Ulrich Birch ne devait même pas voler. Pourtant, il avait réussi à faire venir un mécanicien français pour réparer le récalcitrant moteur Renault. Mais les dégâts s'étaient révélés plus importants qu'on ne le croyait et ne se laissèrent pas réparer en moins de plusieurs jours.
Qu'allaient faire les gens ? Retourner en ville ? Ce n'était pas très amusant, d'autant qu'il commençait à pleuvoir à torrents. Alors, en attendant, on chercha refuge au restaurant. Vers six heures arriva un message téléphonique de Malmöe : le lieutenant Dahlbeck ne reviendrait pas avant lundi.
Les gens étaient furieux. Ils juraient que même si l'aérodrome annonçait vingt vols ils n'y mettraient plus jamais les pieds. Il manquera probablement des spectateurs à ses prochains spectacles, en dépit de toute sa grande publicité. Mais c'est sa propre faute. Pendant toute son existence, il s'est moqué du public avec une obstination exemplaire, qui devrait être consacrée à une cause plus digne. Jour après jour il a invité des gens à assister à des manifestations sans importance pour sauver l'entrée et souvent les gens n'ont eu qu'à retourner chez eux après cinq ou six heures de vaine attente. Il devait arriver un moment où les Copenhagois en auraient assez. Ce moment est arrivé.
Carl Th. Dreyer.

demain ascension en ballon

6 SEPTEMBRE 1912

Le ciel du Danemark sera peu sûr les jours prochains. Birch vole d'une ville à l'autre en Seeland du Sud ; dimanche matin arrive Victoria Louise, et demain à midi le jeune et aventureux aéronaute Carl Th. Dreyer monte au-dessus de Klampenborg avec le ballon « Continental ». C'est volontairement que, parlant de Monsieur Dreyer, nous disons aventureux. Qui ne se souvient de l'audacieuse expédition qu'il fit l'an dernier à travers le Sund, à bord du « Poulain » ? Attaché assis sous la machine, il fut libéré à l'atterrissage. Ainsi le jeune et aventureux (nous le disons pour la troisième fois) aéronaute grava profondément son nom dans l'esprit du public. Nous avons ce matin interviewé le risque-tout.
— Vous allez monter demain, M. Dreyer. N'avez-vous pas peur ?
Dreyer répond en souriant :
— Si j'étais sûr que vous ne l'écrirez pas, je l'avouerais : j'ai peur. Les jours qui précèdent une ascension, je me promène avec une peur terrible. Mon calme ne revient que lorsque je suis dans la nacelle et commande : lâchez !
— Expliquez-nous ce que vous ressentez au moment où le ballon quitte la terre.
— Cher ! Ce sentiment est tellement merveilleux qu'il ne s'explique pas. Voir brusquement la terre disparaître sous ses pieds, se sentir aspiré par l'univers, vers la voûte des étoiles... Vous me comprenez ?
— Non !
— Je vais me servir d'une image. Avez-vous déjà aimé ?... Bon. Vous avez vous aussi vécu des moments où la réalité s'évapore et le bonheur suprême est entrevu derrière un voile de brume. Une ascension en ballon, c'est à peu près cela.
— Est-ce que vous emportez de quoi manger quand vous partez ?
— Bien sûr. Je choisis mes provisions avec soin. J'emporte souvent quelques bouteilles de whisky ou quelque chose de ce genre. Les seules distractions dont je me prive en ballon sont les femmes et le tabac. Avec la proximité

du gaz, il faut être prudent. Une petite étincelle peut amener les calamités les plus terribles. Et puisque je suis un grand admirateur des femmes et du tabac, je me presse par conséquent de revenir sur terre. Si j'arrive à tenir là-haut pendant plusieurs jours, il y aura de quoi m'admirer.

— L'atterrissage n'est-il pas désagréable ?

— Non, pour moi il n'y a qu'un seul moment pénible au cours d'un voyage en ballon, c'est quand je commence à en faire le récit pour mon journal. Comme vous le savez, je suis journaliste... Enfin, non. Mais je le suis tout de même, de nom au moins, je suis une sorte de collaborateur de l' « Extrabladet » ! J'ai aussi du talent. L'interview que vous venez de faire, j'aurais pu la faire beaucoup mieux. »

Le jeune et aventureux aéronaute jette un regard sur le ciel. « Bon vent ! » murmure-t-il avant de tourner le coin de la rue. **Tommen.**

le voyage en ballon de carl th. dreyer

9 SEPTEMBRE 1912

(Télégramme de Carl Th. Dreyer.)

Ce matin nous avons reçu le télégramme suivant de notre collaborateur, l'aéronaute C. Th. Dreyer :

« Stettin, lundi. Le ballon « Continental » a atterri à Schwessin bei Köslin, Poméranie, à 9 h 15 samedi soir, après 9 heures de vol, dont 7 au-dessus de la mer. A 4 heures, Rygen fut survolé et vers 7 heures la côte allemande à Kolberg. Aussitôt après, le temps se brouilla et une heure plus tard, un orage terrible commença. Les éclairs étincelaient partout, il ne restait plus qu'à atterrir et en pleine nuit un atterrissage parfait fut effectué. » **Dreyer.**

le voyage en ballon du couple dreyer

10 SEPTEMBRE 1912

L'aéronaute Carl Th. Dreyer et sa femme sont revenus hier à Copenhague par l'express de Berlin. Alors que M. Dreyer ne réussissait pas à battre le record scandinave de distance en ballon, sa jeune épouse est la Scandinave qui a parcouru la plus grande distance à travers l'air. Il est donc logique que nous laissions Mme Dreyer raconter le voyage.

« Est-ce que je peux commencer par corriger une erreur ? dit-elle. Tous les gens que je rencontre me plaignent, car ils croient que mon mari m'a forcée à monter. La vérité est que depuis mon mariage je n'ai pas cessé de le supplier de me faire monter une fois avec lui, et maintenant que c'est fait, j'ai une envie folle de recommencer, tellement c'est merveilleux.

« Les plus belles heures du voyage furent celles de midi. De Klampenborg nous nous promenâmes le long du Strandvegen jusqu'au-dessus de la ville. A 1 000 ou 1 500 m d'altitude nous vîmes Kongens, Nytorv et Stroget au-dessous de nous, et les Copenhagois courir sur l'asphalte comme de petites fourmis. Les gens devraient savoir jusqu'à quel point ils ont l'air comique à vol d'oiseau. Alors, en voyant un ballon, ils disparaîtraient chez eux au plus vite.

« Au cours des heures suivantes, nous passâmes au-dessus de Amager, jetant un regard plein de pitié sur l'aérodrome mort, et nous quittâmes l'île à Dragor. Nous regardâmes avec intérêt le fort de Dragor qui, en principe, est strictement tenu à l'écart des curieux.

« Le point suivant que nous avons survolé fut Falsterbro. Si vous tirez une ligne de Klampenborg en passant par Dragor et Falsterbro, vous verrez qu'elle coupe Rygen et atteindra la ville d'Iglau en Autriche, où le capitaine Seidelin établit son record. La direction était bonne. La force du vent excellente, le lest abondant. Mon mari avait alors toutes les raisons d'espérer battre le record. Dans sa joie il m'invita à dîner à... ou plutôt au-dessus de Rygen, mais il n'en fut rien. Le ballon nous fit dériver gentiment au large de Rygen.

« Nous avions alors passé plus de 4 heures au-dessus de l'eau, et nous pouvions estimer qu'il en fallait encore autant avant que la côte allemande ne fût franchie. La direction du vent, qui au début était nord-ouest, tourna à l'ouest l'après-midi, de sorte que pendant un certain temps nous crûmes aller parallèlement à la côte allemande. Le ballon était à ce moment à l'altitude de 500 m. Pour trouver un bon vent, nous le laissâmes monter à 2 000 m et nous trouvâmes une direction qui nous mena au-dessus de la côte.

« Ayant en quelque sorte la terre ferme sous mes pieds, je crus que tout était au mieux. Mon mari veillait et je pouvais dormir un peu. Je me fis un nid dans un coin de la nacelle et bientôt je dormis tranquillement.

« Ce qui se passa entre temps, je l'ignore, mais soudain ce fut la pleine nuit, je fus éveillée par un bruit terrible. On entendait des coups de tonnerre et on voyait des éclairs, ici, là, partout. A leur lueur, je voyais d'énormes masses de nuages menaçants se lever au-dessus du ballon. C'était sinistre. Mais je n'eus pas le temps de faire des réflexions. A l'aide d'une lampe électrique je fus chargée de lire les instruments de bord. Mon mari me prépara à l'atterrissage, il tira la corde de soupape et nous descendîmes... Ouf, quelle vitesse. Je sentais une douleur insupportable dans la peau du front.

« Puis je me souviens que d'un coup nous fûmes entraînés à travers un champ de navets. Nous avions atterri. Au moment où nous descendîmes de la nacelle, un éclair illumina tout le paysage et pendant que nous marchions vers la maison la plus proche, nous vîmes une grande lueur au sud. Nous reçûmes un accueil chaleureux chez des fermiers. Le patron de la ferme était couché, rhumatisant depuis huit ans. D'abord il ne voulut pas croire à notre histoire. Il avait lu de temps à autre dans son journal des histoires d'aviateurs et de navigateurs aériens, mais il avait toujours considéré cela comme des mensonges. Le lendemain il se laissa porter jusqu'au lieu d'atterrissage pour voir le ballon. Il avoua que cette histoire de voyage en ballon fut, après son mariage, le plus grand événement de sa vie... Pour ma part, j'en dirais presque autant », ajouta la jeune dame en terminant son récit. **Tommen.**

le capitaine

26 OCTOBRE 1912

Avec notre rédacteur en chef, le capitaine Chr. Blangstrup, qui, le premier janvier, quitte le « Berlingske Tidende », disparaît du journalisme copenhagois une personnalité extrêmement sympathique mais pas très importante.

Le capitaine Blangstrup prit ses dernières années de rédacteur en chef à la légère. Et pourquoi pas ? Le vieux journal grinçait de toute façon sur ses charnières, qu'il vienne une heure plus tôt ou une heure plus tard... De mes premières années de journalisme je me rappelle fort bien le moment de la journée, vers une heure et demie, où le capitaine Blangstrup entrait dans la salle de rédaction avec un : bonjour messieurs ! Il amenait une odeur du temps passé. Après avoir pris connaissance des nouvelles que les journaux, à l'exception du « Berlingske Matin », annonçaient, et s'être ainsi formé une idée générale de ce que l' « Aftenberlingeren » devrait contenir, le capitaine se retirait dans ses appartements de rédacteur en chef. Là il résidait le reste de la journée, c'est-à-dire jusqu'à 4 heures, occupé à écrire des lettres, à relire des épreuves. Ce travail fut rarement interrompu par des conférences avec ses collaborateurs, mais si cela arrivait, ils trouvaient toujours un accueil chaleureux. L'hôte était prié de s'asseoir, chocolat et cigares lui étaient offerts et bientôt une conversation agréable commençait. Les problèmes rédactionnels étaient rapidement écartés. Mais de quelque sujet que traitât la conversation, une chose était cer-

taine, elle finissait **toujours** à la bataille de Sankelmark. Ses activités de soldat étaient les souvenirs les plus glorieux du capitaine Blangstrup, et il préférait de loin le titre de capitaine à celui de rédacteur en chef. Avec fierté, il aimait à souligner qu'il n'avait jamais écrit un article et il ne cachait pas qu'il considérait la plupart des journalistes comme des fripouilles. Il était profondément hostile au journalisme moderne. Un de ses collaborateurs avait une fois mentionné, à l'occasion d'une première de théâtre : « Monsieur X avec sa ravissante femme... ». Le capitaine Blangstrup souffrait profondément de ces écarts journalistiques dans son propre journal.

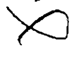
Le journaliste Christian Houmark voulut une fois, à une quelconque occasion, interviewer le capitaine Blangstrup et il téléphona d'avance pour avoir l'autorisation d'aller chez lui. Le capitaine Blangstrup répondit non.

« Je ne pouvais pas faire autrement, dit-il plus tard, il m'aurait été impossible de ne pas penser à ce que Houmark allait écrire le lendemain. Il aurait probablement décrit les vieux meubles de ma bibliothèque, raconté quels tableaux j'ai sur les murs et quels livres se trouvent sur les étagères... Non, cela aurait été trop dégoûtant. Et s'il avait vu ma femme : « La ravissante femme du capitaine »... Non merci ! »

Le capitaine n'aimait pas le journalisme moderne. Il détestait par-dessus tout l' « Extrabladet ». Je ne doute pas qu'il trouve cet article mauvais et sans intérêt et que s'il avait été écrit pour le « Berlingske Tidende » il aurait subi plusieurs changements avant publication, si jamais il avait atteint ce stade ! Le capitaine l'aurait modifié dès le début.

« Pourquoi cela ? demanderait-il. Vous écrivez : « Une personnalité extrêmement sympathique mais pas très importante ». Disons seulement qu'il est sympathique. Qu'il ne soit pas très important, là-dessus vous et moi nous pouvons très vite nous mettre d'accord, mais cela ne regarde pas les autres. Vous pouvez tout au plus embêter ou chagriner l'homme en l'écrivant, et cela ne sert à rien. Non, prenez le dictionnaire de Salmonsen et trouvez quelques dates. Les gens les liront avec intérêt. Ecrivez quand il est né, quand sa carrière militaire commença et finit et quand il devint rédacteur en chef du « Berlingske Tidende »...

« Voilà ce qui va les intéresser. Quant aux autres bêtises, disparaissez avec ! » Peut-être le capitaine Blangstrup a-t-il raison en ce qui concerne le « Berlingske Tidende » ; et dans ce cas il a été un excellent rédacteur en chef du « Berlingske », car il a à tout prix tenté de sauvegarder cette noble touche qui souvent nous réconciliait avec le conservatisme de ce vieux journal. **Carl Th. Dreyer.**

nouvelle littérature

24 DÉCEMBRE 1912

Fr. Andersen et H.P. Hansen (responsable) : numéro de Noël du « Holbaek Amts Social-Demokrat ». Imprimé dans l'imprimerie du parti travailleur.

Parmi la littérature de Noël, le numéro de Noël de « Holbaek Amts Social-Demokrat » tient une place importante. Joliment monté sur seize pages, imprimé sur beau papier glacé, il renferme des contributions de noms connus et respectés comme Axel Gorki Schmidt, Carl Hansen, Martin Andersen Nexø, Anders Tuborg et Laurits Larsen.

Ce numéro de Noël commence par un poème plein d'émotion de Gorki Schmidt, où il a su rendre avec maîtrise l'ambiance de Noël, telle qu'elle doit être ressentie par tout bon Social-Démocrate :

« Oui, le jour se lève, nous fêtons ce Noël au son des cloches de la cathédrale.

« Aux profondeurs de la vérité le poète cherche sa matière, quand il chante :

« Ce n'est Noël qu'une fois l'an ! »

Que c'est vrai, que c'est vrai ! On donne spontanément raison au poète, et pourtant son postulat est presque un paradoxe. Mais le paradoxe est un droit de la jeunesse. Tout de même il y a des limites, et lorsque le poète incite à jouer avec le feu, comme il le fait dans les vers suivants :

« Allume toutes les bougies

« Et laisse-les brûler jusqu'à la bobèche »

alors il est temps de crier gare. Stop à ce pétulant jeune homme. Etre radical et libéral, et tout cela, c'est très beau, mais il y a des limites. Gorki Schmidt ne peut pas ignorer que si on laisse les bougies brûler jusqu'à la bobèche, on risque de mettre le feu aux branches de sapin. En quelques secondes le salon est enfumé, la panique éclate, des femmes et des enfants peuvent être massacrés, et ce qui est plus grave, des hommes adultes peuvent perdre le contrôle d'eux-mêmes et se jeter par la fenêtre. Et quand l'accident est arrivé, qui a le courage moral de retrouver le numéro de Noël du « Holbaek Amts Social-Demokrat », de prouver l'encouragement sans équivoque de Gorki à l'incendie volontaire, et de dire : « Voilà le criminel ! » ?

Nous portons également notre attention à une nouvelle de Anders Tuborg, dans le même numéro. Non que cette nouvelle nous paraisse excellente, nous ne l'avons pas lue, mais nous la considérons comme une preuve de ce que la corruption de la presse gagne du terrain, et qu'elle a désormais atteint la presse de province. Car peut-on douter un instant que la nouvelle soit une publicité pour la bière Tuborg ? Nous nous attendons à trouver l'an prochain un poème signé Carlsberg et un Bière de malt de Horsens.

La rédaction dont H.P. Hansen est le responsable mérite une autre réprimande. A la dernière page du numéro de Noël, on raconte dans un article illustré, on raconte qu'une dame a mangé du homard au dîner et que, de ce fait, elle a eu de mauvais rêves. Se souviennent-ils, doit-on demander à H.P. Hansen, que le numéro de Noël est publié par l'imprimerie du parti travailleur ? Nous nous refusons à le croire. Ou H.P. Hansen voudrait-il nous faire croire que des travailleurs danois consciencieux ont commencé à manger du homard à dîner ? Et qu'un autre social-démocrate danois que Borbjerg applaudisse au luxe d'un tel dîner ?

Si l'on excepte ces deux erreurs du numéro de Noël, il se présente comme une magnifique publication de fête, que l'on doit trouver dans chaque foyer de travailleur et de petit fermier de la commune de Holbaek.

Une gentille nouvelle de Laurits Larsen sur Morten Muckert donne à la revue la tenue qui lui permet d'être gardée et retrouvée pour une nouvelle lecture à Pâques et à la Pentecôte. Nous souhaitons donc à nos lecteurs de joyeuses Pâques ! **Tommen.**

le pasteur

18 DÉCEMBRE 1912

Le pasteur qui a récemment prononcé l'oraison funèbre du maître plombier Carl Koch, mort assassiné, est le genre de pasteur qui de plus en plus encombre la capitale — gens qui ne connaissent en rien la ville, ni ses enfants, auxquels ils prêchent. Que sait M. Lauridsen, de Vig, des ambiances et sentiments qui sont au cœur de la grande ville ? Où a-t-il pris connaissance des conditions dans lesquelles vivent les foules qu'il doit consoler et aider ? Pourquoi cet homme est-il venu dans la capitale ? Quelles qualités particulières a-t-il pour se rendre utile ici ? Est-il superbement intelligent ? Oh non, il démontrait trop ses talents l'autre jour aux funérailles de la victime. Un sermon dogmatique et ennuyeux comme le ferait un étudiant en théologie, incapable de comprendre ce triste événement et dépourvu de compassion pour ceux qui restent.

« Méfiez-vous des abîmes de Satan qui sont impudeur, vol, meurtre, égoïsme, obscénité, orgueil, impétuosité, alcoolisme, discorde, idôlatrie, sorcellerie et autres choses semblables. » Ce fut tout le soulagement qu'il réserva aux frères et sœurs de la victime, comme si c'étaient eux qui avaient assassiné Carl Koch !

Pourquoi Lauridsen, du petit Vig idyllique ne quitte-t-il pas la capitale et ne demande-t-il pas une autre charge dans un quelconque pays des landes, oui, pourquoi ? La raison en est peut-

être que Lauridsen, l'étudiant paysan du Vig, ne sait pas jouer convenablement au jeu de « l'hombre » ? **Oncle Tom.**

des puces à vendre

11 JANVIER 1913

Visite chez la reine des puces. La science des puces.

Une de mes distractions favorites est d'assister à une séance du cirque de la reine des puces à Badstuestraede. Hier, au cours de ma promenade quotidienne en ville, je passai devant le populaire établissement d'art. J'y entrai comme d'habitude. Sa majesté la reine des puces était de mauvaise humeur, appuyée contre un montant de porte, une tasse sans anse dans la main gauche et un gâteau au café dans la main droite, elle trempait ardemment le gâteau dans le splendide liquide foncé.

— Comment vont les affaires ? lui demandai-je.

— Merci, mal ! répondit-elle d'un air triste.

— Vous n'avez pas de public ?

— Du public, si, plus que je n'en demande. Mais les jeunes puces, monsieur, les puces manquent. Et c'est justement une de mes affaires principales. Si un jour je gagne cent couronnes en montrant mes puces dressées, j'en gagnerai peut-être mille en achetant des puces et en les revendant dressées.

— Vous voudriez donc acheter des puces ?

— Vous avez vu juste. J'achète toutes les puces que les gens peuvent apporter. Mais l'hiver a été mauvais pour nous. Les gens ne peuvent pas se passer de leurs puces pour le moment. La situation était bien meilleure l'an dernier. L'établissement de bains de Saxograde a été fermé, parce que les gens préféraient me vendre leurs puces plutôt que de les jeter dans un établissement de bains.

— Combien offrez-vous pour une puce?

— Cela dépend. Pour une puce mâle, intelligente et adulte, je donnerais volontiers jusqu'à cinq couronnes. Mais souvent je ne donne que quelques øre par pièce... N'oubliez pas, je les reçois en principe en grosses quantités, quelques centaines ou plus. Ensuite, elles sont dressées et revendues à d'autres directeurs de cirques de puces en Europe. J'ai créé une industrie danoise énorme. Sören Jensen dit souvent des bêtises sur le travail danois : est-ce qu'il pense à moi ? On parle souvent de Ole Olsen, pourquoi personne ne parle de moi ? Et mon commerce n'est pas seulement un commerce, c'est aussi une science. Ecoutez, par exemple : j'ai acheté une grande quantité de puces de chien à un vétérinaire d'ici. Vous savez que les puces de chien ne prolifèrent pas sur l'homme et inversement.

— Vous pensez que les hommes ne prolifèrent pas sur les puces de chien ?

— Doucement, jeune homme, je veux seulement dire que les puces de l'homme ne prolifèrent pas sur des chiens. C'est donc très difficile de faire des croisements de races. Moi, je vais néanmoins le tenter, et cela réussira.

— Qu'est-ce que vous comptez obtenir ?

— Je vous l'expliquerai vite. Vous voyez, la puce de chien a un joli petit derrière rose, et la partie antérieure du corps noire. Les puces de l'homme sont marron partout. Les puces de chien ne sont pas très intelligentes, mais par contre elles sautent très bien, ce qui dans mon métier est considéré comme un avantage. Ce que je voudrais obtenir par croisement, c'est de donner aux puces de l'homme un derrière rose, au moins strié transversalement. Avouez que je prends mon travail au sérieux et que j'ai de l'ambition scientifique.

Tout impressionné je quitte la célèbre dame, cependant qu'elle entame un nouveau gâteau au café. **Tommen.**

sensation

10 FÉVRIER 1913

La Jeanne d'Arc de la guerre des Balkans arrive demain au Danemark (Interview).

Viggo Beermann, le directeur du Tivoli d'hiver de Copenhague, où, il y a quelque temps, « la femme géante » exhibait ses formes volumineuses, et où aujourd'hui le professeur Labri se produit devant un public admiratif, est un homme « smart » selon l'actualité.

Après des pourparlers infinis et des échanges de notes diplomatiques avec le gouvernement des Balkans, il a réussi à obtenir une véritable attraction qui fera sensation parmi les divertissements copenhagois. Les Copenhagois iront en pèlerinage à la boutique de Købmagergade, la semaine prochaine, où le Tivoli d'hiver de Copenhague tient ses locaux mondains, enfin presque demi-mondains.

Le public est en droit d'en savoir davantage sur cet événement sensationnel, et nous avons rendu visite hier à l'établissement. Au moment où nous arrivâmes, le directeur était en train de mettre une commère ivre à la porte. Elle avait importuné l'homme qui gardait le « jeu des grâces ».

« Charbonnier est maître chez soi, dit le directeur du Tivoli d'hiver. Croyez-vous que Arne Petersen, de l'autre Tivoli, aurait eu l'idée de donner lui-même un petit coup de main au besoin ? Il est trop fin pour cela, hein ! Qu'est-ce que vous allez dégoiser, hein ! sur la Jeanne d'Arc de la guerre des Balkans ! Ça c'est une nouvelle ! Eh bien vous allez l'avoir. Vous vous rappelez, comme si c'était hier, la bataille sinistre de Kaerk-Kilisse. Dans cette illustre bataille, luttait aux côtés des Bulgares une jeune femme dont le courage et la vaillance soulevaient la poitrine. Etendard levé, elle fonçait à cheval, à la tête des Bulgares. Ils vainquirent ! La jeune femme eut alors le surnom de « Jeanne d'Arc de la guerre des Balkans », comme la grande dame qui au temps des croisades luttait aux côtés des Allemands pendant la guerre entre l'Angleterre et la France.

« Pendant trois jours elle mena la campagne, et c'est alors (je m'imagine toujours la chose très nettement) qu'elle fut atteinte par le malheur : une balle dans le dos. Alors elle ne mourut pas sur le champ de bataille, mais de braves Serbes, originaires de la même ville qu'elle, la firent hospitaliser dans un hôpital privé, et parbleu, mardi elle vient ici.

— Comment est-elle ?

— Si vous me le demandez comme ça, je vous dirai qu'elle est très jolie, très jolie qu'elle est !

— Quel est son nom ?

— Je ne sais pas encore. Je ne choisirai le nom que lorsqu'elle sera arrivée ici, car il faut bien, vous pensez, trouver un nom que les gens comprennent, n'est-ce pas ?

— Quelles langues parle-t-elle ?

— Elle parle toutes les langues mondiales. Elle est, comme je l'ai déjà mentionné, une grande dame de bonne famille et très intelligente. Elle parlera sans doute le danois quand elle arrivera ici, car elle est très docile.

— Est-ce que la dame est blessée ?

— Bien sûr que oui ! La balle rentra dans les parties nobles de son corps, et elle y resta, et elle faisait bigrement mal. Mais elle fut retirée, et pour que ces parties nobles ne se dégradent pas, on a mis un tuyau d'argent à la place de la balle, et le tuyau la traverse carrément de façon qu'on peut voir à travers elle. C'est marrant de la regarder... Mais venez-y voir vous-même dès qu'elle sera là. »

Tommen.

bonnes gens : vilh. herold

25 AVRIL 1914

Le chanteur attaché à la maison du roi, Herold, a fait connaître son intention d'abandonner la scène. Aussi a-t-il chargé le directeur Otto Benzon de faire ce communiqué, pour que les gens comprennent que cette fois, c'est sérieux. Mr. Herold désire se retirer dans la paix de la vie privée.

Avec M. Herold, c'est un homme extraordinairement bon qui quitte la vie publique, un homme doux, simple, sans prétention, enfin une personnalité sympathique sur tous les plans. Il n'est pas dans notre intention d'écrire sa nécrologie, mais quelques informations biographiques trouveraient leur place ici.

Vilh. Herold, fils d'un boulanger, est né à Hasle sur Bornholm. Pendant sa toute première jeunesse, il travailla à la boulangerie de son père et s'y distingua par son habileté. Sa spécialité, c'était les petits croissants. Bien qu'il eût fait plus tard une grande carrière, il n'oublia jamais son ancien métier. Il a souvent surpris ses meilleurs amis avec ses petits croissants. Il quitta son métier de boulanger pour celui de séminariste, puis d'instituteur. Un jour il prit la décision de monter sur les planches comme chanteur. Il se présenta à l'examen du Théâtre Royal mais fut refusé. Ce refus fut motivé par le fait que son allure ne convenait pas au Théâtre. Mais cette motivation fait sourire maintenant car Herold était devenu fort beau avec l'âge.

Mais ne nous arrêtons pas à ces apparences, les qualités secrètes d'Herold étaient beaucoup plus remarquables.

Vilh. Herold appartient à la race des silencieux. Il mène une vie tranquille et modeste, sans flonflon, sans chercher à faire parler de lui. Herold n'est pas un faiseur de publicité. Nous connaissons tous un homme assez impudique pour laisser complaisamment les photographes de quotidiens pénétrer dans sa plus grande intimité. Sa plus grande joie est, le lendemain, d'ouvrir son journal et d'y voir sa femme, son chien et son perroquet figurer sous le titre : « Le foyer d'un artiste ». Nous connaissons tous cet homme et nous savons qu'il ne se nomme pas Herold. Herold est tout différent.

Et puis Herold n'est pas snob. Si l'on doit absolument lui reprocher quelque chose, c'est cette coquetterie qu'il met à accentuer son accent bornholmien, alors qu'il lui aurait été si facile de s'en débarrasser. Mais nous lui pardonnons aisément cette innocente manie à cause de son comportement sans manières. Nous sommes convaincus que seule la crainte d'être considéré comme un poseur empêche Herold de demander un changement de nom. Comme il aurait souhaité s'appeler Hansen ou Jensen pour pouvoir disparaître dans l'anonymat !

Sans craindre de nous répéter, nous achèverons notre petit portrait en disant encore qu'Herold était un homme d'une extraordinaire bonté, et que ses nombreux amis peuvent le prouver. C'était aussi l'ami le plus fidèle.

Ses confrères et amis se réuniront en une foule attristée le jour où pour la dernière fois, Herold chantera au Théâtre Royal. **Tommen.**

bonnes gens : egill rostrup

29 AVRIL 1914

— Tenez.

C'est Carl Jensen (surnommé Carlt) qui me remet un croquis de Egill Rostrup.

— Que dois-je en faire ?

— Vous allez faire son éloge. Vous n'avez pas oublié notre accord : ne plus jamais offenser les gens. Nous allons faire l'éloge de nos semblables. Nous allons fermer les yeux sur leurs fautes et parler fort et abondamment de leurs qualités. S'ils en ont. S'ils n'en ont pas, nous en inventerons.

— Vous avez raison, Carlt. Mais quelles belles et estimables qualités allons-nous inventer chez Egill Rostrup ?

— Cela ne doit pas être si difficile que ça. Vous pouvez dire et écrire qu'il est sage.

— Pas si bête, Carlt, nous disons et nous écrivons que Egill Rostrup est un homme sage. Cela ne semblera pas tout à fait invraisemblable, Egill Rostrup a quelque chose d'un sage. C'est un homme qui sait où il va, on ne peut pas le faire marcher. Personne ne peut se vanter de l'avoir entendu raconter des sornettes. Pour cela, Egill Rostrup est un homme trop sage. Plus fin que lui n'est pas sot. Il...

— Attendez ! Attendez ! Cela suffit. On peut aussi aller tellement loin que les gens n'en croient plus un mot. Et cela n'était pas notre intention, n'est-ce pas ?

— Vous avez encore raison, Carlt. Il nous faut trouver quelque chose de neuf à souligner chez Egill Rostrup. Nous allons écrire qu'il est talentueux, n'est-ce pas, Carlt ? Ça, c'est bon, c'est très bon. Quel tollé cela soulèvera parmi les acteurs, quand nous dirons que Egill Rostrup est talentueux...

— Oui, et quand nous l'écrirons.

— Bien sûr, Carlt, quand nous le dirons et l'écrirons. Mais nous n'allons pas nous laisser faire. Nous défendrons notre déclaration, et nous ne reculerons pas d'un pouce. Egill Rostrup **est** talentueux. Bien sûr qu'il l'est. Parbleu, il l'est autant que le nouveau livre de Rud Lange (« Les Voies du Seigneur », Erslev og Hasselbach 1914, 144 p.). Et cela veut beaucoup dire, n'est-ce pas, Carlt ?

— Vous avez tendance à tout exagérer. Il vous faut trouver autre chose à louer chez lui. J'ai une bonne idée. Ecrivez que c'est gentil à lui d'avoir attrapé un catarrhe laryngé en ce moment précis, de sorte qu'il ne peut plus se produire cette saison. Louez sa courtoisie envers le public. Dites et écrivez que cela prouve à quel point c'est cet homme dévoué auquel nous avons toujours cru.

— Vous êtes un fieffé imbécile, Carlt. Vous ne voyez donc pas que cette déclaration sera en contradiction avec tout l'esprit de l'article. Je ne peux pas dire et écrire : « Merci de t'en aller », sans ajouter : « Dieu soit loué, ce sera une bonne chose de se passer de ce vilain cabotin, de ce vaurien sans talent ! » Mais (faites bien attention à mes paroles, Carlt), le fait de l'écrire sera (maintenant je parle russe) pro primo en désaccord avec la vérité. Vous n'allez pas me demander cela. J'ai juré une fois pour toutes de toujours me battre pour la vérité et la justice, et je tiendrai cette promesse. Pro secundo, ça sera, je l'ai déjà dit, en désaccord avec l'esprit de cet article (voir plus haut) et pro tertio l'article est maintenant suffisamment long (voir plus bas) pour que, au lieu de suivre votre conseil, je préfère ici exprimer mon grand regret de ce que M. Egill Rostrup ait attrapé un catarrhe laryngé, et mon souhait d'une guérison prompte et sans douleurs. **Tommen.**

des chevaux pensants

22 FÉVRIER 1913

Lundi soir, le Major von Waldheim a fait comme prévu sa conférence sur les chevaux pensants d'Elberfeld.

Le vétérinaire Bagge avait gracieusement promis de jouer les interprètes.

— Est-ce une escroquerie ?

— Nous sommes tous préoccupés par cette question, et lundi soir nous irons au Palais « Odd Fellow » pour essayer de démasquer l'escroquerie. S'il s'agit d'une escroquerie. Car beaucoup de « gens importants » ont répondu en faveur des philosophes à quatre pattes d'Elberfeld.

Nous posons la question au vétérinaire Bagge.

— S'agit-il d'une escroquerie ?

— Je n'en sais rien. Comme vous, je ne peux que conjecturer.

— Mais que **croyez-vous ?**

— Je crois qu'un certain scepticisme devrait s'imposer.

— Est-ce que ces chevaux sont dressés ?

— Je le tiens comme acquis. Ils sont même très bien dressés. Nous avons eu dans les cabarets de ce pays de fréquentes occasions d'assister à des numéros de dressage excellents, au cours desquels des chiens, apparemment, ont découvert l'arithmétique. Mais ce n'est cependant pas l'intelligence des chiens qui est ainsi démontrée. Ils ont simplement un dresseur intelligent qui, avec patience, leur a appris des tours réellement stupéfiants.

— Vous n'attribuez donc pas la faculté de penser aux chevaux ?

— Non, mais je crois à une grande habileté de la part de leurs dresseurs. En principe, les chevaux sont des animaux bêtes, et ce qu'on en tire peut sembler surprenant. Les « gens importants » se sont drôlement trompés. Mais attention : je me suis tout le temps borné à dire ce que je croyais. Dans un cas pareil, il est impossible de savoir. Chaque jour voit surgir des merveilles, et en conséquence il se peut bien que les chevaux d'Elberfeld puissent parler et penser.

— Mais moi je n'y crois pas. **Tommen.**

héros de notre temps : clauson-kaas

17 OCTOBRE 1912

Que dire qui n'ait point déjà été dit sur le capitaine de cavalerie Clauson-Kaas ? Les plumes les plus acérées l'ont déjà pris pour cible. Les gens le connaissent par cœur. Bien malin pourtant qui pourrait raconter, comme moi, comment lui vint son grand intérêt pour les courses.

C'était au temps où Clauson-Kaas était lieutenant à Odensee. Il se promenait dans la rue Saint-Knud. Il s'intéressait autant aux chiens à cette époque qu'il s'intéresse aujourd'hui aux chevaux. Il avait un grand chenil, et quand il apportait la nourriture à ses bêtes le matin, la ville entière retentissait de leurs aboiements.

C'était donc sur le trottoir de la rue Saint-Knud. Clauson-Kaas tenait en laisse un grand Danois. De l'autre côté venait un maitre forgeron, très considéré dans la ville, Heinrich Petersen. Il mesurait trois aunes et faisait une aune et demie de tour de taille.

— Poussez-vous, toi et ton mâtin, dit Heinrich Petersen, doux, mais ferme.

— Mon chien n'est pas plus mâtin que vous, répondit Claus irrité, oubliant qu'il n'était qu'un myrmidon auprès du solide forgeron.

— J'ai droit au trottoir !

— Je m'en moque, répondit le petit lieutenant, je suis officier.

— Tu es officier ! Alors tu ferais mieux de monter à cheval ! Et le forgeron prit le petit lieutenant par le col et l'assit à califourchon sur le chien.

L'animal se cabra et se mit à galoper à travers la ville, de plus en plus vite, Clauson-Kaas agrippé à son cou. Le chien sautait les obstacles, et le long des trottoirs, un public débonnaire applaudissait.

A ce moment Clauson-Kaas reconnut les mérites des courses de chevaux, et se promit de doter les Copenhagois d'un champ de course ultramoderne. Ce qu'il fit. **Tommen.**

héros de notre temps : ivar schmidt

3 AVRIL 1913

L'homme le plus affairé du Danemark est sans conteste le directeur de théâtre Ivar Schmidt. Il ne ressemble pas pour rien au grand Napoléon. Il a le nez d'aigle du grand vainqueur, le regard aigu du stratège, et son grand front abrite les pensées du génie. Tel Napoléon, il ne se sent à son aise qu'au milieu d'un travail qui serait insurmontable pour quatre hommes normaux.

Tel Napoléon, la force d'Ivar Schmidt est d'élaborer des plans qui se distinguent par quelques points, peu nombreux, mais géniaux. Ivar Schmidt est le héros de notre temps, le Napoléon de notre temps. Les gens ne se rendent guère compte du zèle incroyable qu'Ivar Schmidt déploie journellement. A neuf heures précises, il sort du lit et se fait servir une tasse de chocolat avec deux tartines grillées. Entre neuf heures et demie et dix heures, Ivar Schmidt pense, et pendant cette demi-heure, on ne doit le déranger sous aucun prétexte. Infatigablement, le stratège se promène, vêtu seulement d'une chemise de nuit et d'un fez rouge. Au cours de cette demie-heure, il couve ses plans, ces plans qui dans la journée feront l'effet de bombes.

Puis Ivar Schmidt s'habille lentement et se dirige vers son théâtre pour faire exécuter l'ordre du jour. Chaque jour a le sien propre, et les acteurs tremblent au moment où Balling entre dans leur foyer et affiche au mur les ordres du tout-puissant directeur.

Que va-t-on encore leur demander ? Devront-ils se lever à sept heures, ou se coucher avant minuit ? Leur sera-t-il interdit de manger des biscottes au petit déjeuner, ou ces dames devront-elles porter des combinaisons ? Ont-ils le droit d'aller chez Josty le dimanche ? Ont-ils le droit de faire du cinéma ?

Les acteurs tremblent devant le tout-puissant, mais comme de bons soldats, ils obéissent.

Cette heure matinale est à peu près tout ce qu'Ivar Schmidt peut consacrer à son propre théâtre, car maintenant commence vraiment l'affairement. Entre midi et une heure, Napoléon Schmidt est en conférence quotidienne avec le Ministre de la Justice. Le Ministre s'est accoutumé à ne jamais trancher une affaire importante sans consulter Ivar Schmidt, quoique après consultation il prenne toujours une décision tout à fait opposée aux vœux du directeur du théâtre. Mais quelle importance ? Ivar Schmidt a démontré son habileté de stratège et son talent d'organisateur. Il a rassemblé, avec beaucoup de mal, tous les directeurs de théâtre, et ils lui ont donné naturellement tout pouvoir pour agir en leur nom — ce qu'il fait. Dans l'affaire du cabaret et dans celle d'Emil Wulff, Ivar Schmidt a pitoyablement sombré, et dans l'affaire des acteurs qui ont des contrats pour le cinéma, il va sûrement subir encore un cuisant échec. Mais quelle importance ? Ses opérations n'en sont pas moins géniales. Napoléon perdit la bataille de Waterloo, et pourtant son cerveau n'avait peut-être jamais élaboré un plan d'une telle maîtrise. Il n'y a donc pas lieu de plaindre Ivar Schmidt. Après sa sieste, le directeur recommence. L'après-midi se passe en discussions avec des directeurs de théâtre, acteurs et autorités de toutes sortes, en « querelles et en bagarres », dirait lui-même Ivar Schmidt. Et tout à coup, il est huit heures. Alors Napoléon s'adonne à sa quotidienne tournée vespérale de tous les théâtres concurrents, du théâtre Royal aux Variétés du Tivoli. Peu à peu, il s'est acquis une sûreté remarquable pour juger une salle. D'un seul coup d'œil, il évalue combien elle contient de billets de faveur et de places payées. Peut-on s'étonner que son théâtre ne joue pas toujours les meilleures pièces, quand on apprend à quel point il est occupé, et combien d'obligations il a ? Bien sûr que non ! Et quelle importance Ivar Schmidt attache-t-il à cela ? Il satisfait ses désirs en combinant, en négociant, en organisant, en sollicitant, et ses ambitions sont ainsi comblées ! De cela, lui et ses concurrents peuvent être contents. **Tommen.**

pas seulement pour le plaisir

24 FÉVRIER 1913

Une belle idée.

La rédaction a eu ce matin la visite de deux jeunes messieurs : Carl Thejell et Svend Simmelkjaer.

M. Thejell mena l'entretien.

« Nous sommes quelques jeunes à être mécontents de la lenteur de la collecte en faveur des enfants des « œuvres », et nous nous sommes mis d'accord pour y porter remède. Nous venons d'abord chez vous pour vous apprendre nos intentions et aussi pour vous demander de réclamer aux gens qu'ils réservent le 5 mars en faveur de ces enfants.

— Que comptez-vous faire ?

— Nous allons organiser une soirée gaie, qui restera longtemps dans le souvenir des gens. Nous avons depuis quelques années monté quelques fêtes qui ont été marquées par une ambiance exquise. Il vient aussi de plus en plus de gens à nos réunions. A cette fête tous nos amis doivent venir.

— Qu'offrez-vous ?

— Comme à toutes nos fêtes antérieures, nous présentons une petite situation dramatique de la compagnie Thejell et Simmelkjaer. Nous avons écrit une petite farce, le titre en est : « Deux amis ». Uniquement en faveur des enfants, on donnera après une « Méthode magnifique » de Sophus Neumann, avec laquelle nous avons déjà remporté précédemment un succès énorme. Comme petit numéro supplémentaire nous sommes arrivés à faire venir deux artistes de revue très populaires qui se produiront après le théâtre. Nous ne pouvons pas encore révéler leurs noms. Ensuite : bal jusqu'au petit matin. Comme on dit !

— Le prix des billets ?

— Une couronne pour tout le monde.

— Où peut-on se procurer les billets ?

— Par communication téléphonique au Palais du Prince Wilhelm où la fête a lieu et où les billets commandés doi-

vent être pris avant le lundi 5 mars à midi.
— Numéro de téléphone ?
— Central 274.
M. Thejell et M. Simmelkjaer quittèrent la rédaction. Nous restions impressionnés par un tel sacrifice. Les deux messieurs n'assument pas seulement l'immense travail nécessaire pour mettre sur pied un tel spectacle, mais aussi les risques financiers. Le propriétaire du palais du Prince Wilhem, le directeur Chr. Petersen, a offert gracieusement les locaux. Les acteurs participent patiemment aux répétitions.
En comparaison, le sacrifice demandé aux Copenhagois est nul. Car le fait de s'amuser toute une soirée et toute une nuit pour une couronne peut-il être nommé sacrifice ?
Vous n'avez toujours pas téléphoné à Central 274 ? **Tommen.**

les jupes courtes au théâtre royal

3 OCTOBRE 1913

Il y a quelques jours, le directeur du Théâtre Brockenhuus-Schack aurait dû convoquer une partie du personnel du théâtre, de préférence les dames du ballet et les actrices, et leur tenir le petit discours suivant :
— « Mesdames, Messieurs, mais surtout Mesdames ! Il est de mon devoir de vous informer que je suis à plusieurs égards mécontent de vous. Dans les vieilles pièces souvent jouées, vous ne vous donnez pour ainsi dire pas la peine de dire les répliques. Vous bougez sur scène comme si vous étiez sur des tapis roulants. Quand les hommes tirent leurs épées, on dirait des aiguilles à tricoter, et quand les femmes pleurent, on dirait qu'elles rient, ce qu'elles font probablement. Mais cela ne peut plus aller, Mesdames et Messieurs, et surtout vous Mesdames. Il faut que vous fassiez un effort. Il faut que vous ayez toujours en mémoire que la scène sur laquelle vous êtes engagés est la scène **royale.** »
Les messieurs se mordaient les moustaches et les dames rougissaient. Le directeur du théâtre continua : « Ce qui est encore pire, Messieurs, Mesdames, et surtout Mesdames : vous passez votre temps sur scène à caqueter et à échanger des sourires fripons, et par-dessus la rampe on peut de temps à autre distinguer de petites répliques douteuses qui ne sont pas de l'auteur. Mesdames, Messieurs, et surtout Mesdames, il faut que vous arrêtiez vos coquetteries et vos polissonneries tant que vous êtes sur scène, ou plutôt au théâtre. Car en coulisse non plus, je ne tolère pas l'exercice de ce sport frivole. »
Les messieurs souriaient et les dames inclinaient encore plus la tête. Le directeur du Théâtre continua : « Mesdames et Mesdames seules : le comble est pourtant que vous ne vous gênez pas pour vous produire en jupes qui atteignent à peine les genoux. On m'a dit que les jeunes femmes de quelques établissements de banlieue, de préférence fréquentés par des maris insatisfaits, pour exciter leurs passions, s'habillent avec les mêmes jupes courtes. Mais je ne tiens pas à voir de telles mœurs au Théâtre Royal, qui n'est pas un cabaret mais un établissement d'Art, où l'Art, quelles que soient les formes qu'il prend, occupe la place d'honneur. Pour cela je décrète que toutes les jupes de la troupe doivent au moins atteindre le mollet et que les dames qui portent en dessous des jupons larges, porteront un jupon noir plus serré, de façon que le public masculin ne soit pas troublé par des pensées indignes. » Les hommes se retournèrent en étouffant un rire et les dames cachèrent dans leurs mains leurs ravissants visages de femmes de quarante-cinq ans, et pleurèrent.
Le directeur du Théâtre se tut et s'en alla. **Tommen.**

l'aviateur ulrich birch

10 OCTOBRE 1913

La première fois que j'ai rencontré Ulrich Birch, c'était à l'aérodrome, le premier novembre 1910. Il était devant un hangar fermé et frappait impatiemment le sol du pied. Il était sept heures du matin. Le premier novembre 1910, Robert Svendsen ouvrit son école de pilotage à l'aérodrome avec, comme appareil d'entraînement, un vieil avion nerveux, le « Voisin Wampa ». Les élèves, parmi lesquels Birch, Einar Zangenberg, un jeune homme, Ehlers de Slagelse et Robert Sand, ainsi que moi-même, avaient reçu l'ordre de venir à sept heures du matin. Avec des claquements de dents et tapant des pieds, nous étions là, attendant l'instructeur, M. Svendsen. Vers huit heures il arriva. Ulrich ne put s'empêcher de se plaindre.
Enfin les portes du hangar furent ouvertes : Birch était très mécontent que la machine, le premier jour d'instruction, ne fût pas amenée au « Faelleden » (le terrain communal). On allait seulement apprendre l'usage des instruments de direction.
— De cette façon nous n'apprendrons rien, disait Birch de mauvaise humeur. Son impatience n'avait aucun effet sur le flegme de Svendsen : « Il faut pouvoir grimper avant de s'envoler », dit-il dans son style brutal.
Mais de jour en jour, l'instruction se poursuivait de la même manière, et Ulrich Birch devenait de plus en plus impatient. Il voulait voler. Il voulait apprendre à voler et non à monter sur un manège. Lorsqu'un jour un des élèves eut placé le gouvernail de profondeur un peu trop haut et opéré un atterrissage brutal qui fit sauter quelques ressorts, Birch sut ce que cela signifiait. Les réparations de l'école de pilotage prenaient du temps et les vacances qu'elles entraînaient donnaient juste celui aux élèves d'oublier ce qu'ils venaient d'apprendre.
Nous ne voyions plus Ulrich Birch. Il avait quitté la ville sans laisser de traces, et chez lui il avait donné l'ordre de ne pas dire où il était. Mais un beau jour, je reçus une carte postale d'Etampes, près de Paris. La carte, une photo, représentait un avion volant et dans un coin il y avait un portrait de l'homme qui pilotait. Les quelques lignes de la carte étaient pleines d'enthousiasme. « Ici, l'instruction va plus vite », écrivait Ulrich Birch. « Je suis ici depuis quelques mois et déjà à mi-chemin de mon brevet. Il ne me reste plus que le vol d'altitude que j'entreprendrai dès que le temps le permettra. Mais ici, nous volons même quand il y a du vent ».
Je mis la carte dans ma poche. Lorsque j'arrivai au bureau de la rédaction, on venait de recevoir un télégramme disant qu'Ulrich avait fait une chute et s'était brisé le fémur. Si près du but !
Quelques mois terribles passèrent pour l'aviateur, toujours actif et impétueux. D'abord il resta pendant longtemps dans un hôpital français de province, où l'on soigna mal sa fracture. Il fut alors transporté au Danemark et finalement se rétablit si bien qu'il put bientôt sortir. Mais il resta boiteux.
La pensée de cet Eldorado d'aviateurs qu'il avait quitté en France le rongeait sans cesse et un après-midi il réalisa une décision qu'il avait prise le matin même, et partit pour Paris.
Il y a un an, il revint, heureux de posséder un avion dans lequel il pouvait s'ébattre autant qu'il le voulait dans son élément préféré. Il était tourmenté par le fait que l'aviation de sport ne lui procurait pas de quoi vivre. Pour cela, il s'engagea dans la marine comme aviateur avec un salaire fixe, et l'évolution relativement rapide que l'aviation marine et militaire a suivie ici est due pour une grande part à son énergie et à son audace.
Avec Ulrich Birch a disparu notre plus grand aviateur. **Carl Th. Dreyer.**

l'auteur du vol se dénonce

6 JANVIER 1914

Nous avons aujourd'hui reçu la lettre suivante : « Monsieur le Rédacteur en chef, je ne peux plus le supporter. Chaque jour m'est un tourment, et la nuit je sursaute au moindre bruit. Ces trois derniers jours un homme m'a suivi partout. Que me veut-il ? Mais

existe-t-il seulement ? Ne serait-ce pas le fruit d'une imagination maladive ?

« Qui ne l'a personnellement ressenti ne peut se faire une idée de ce que c'est que se sentir poursuivi. C'est comme de se retrouver dans un puits où l'eau monte pied à pied. Hier, j'ai acheté un revolver mais je l'ai jeté, je n'ai pas osé me promener avec. Je n'ai pas mangé depuis le Nouvel An. Ne peux rien manger. Je suis faible, sans forces, je n'en puis plus. Vous allez être étonné : c'est moi le voleur de Nørregade. Je sais que vous allez secouer la tête avec incrédulité. Je sais que toutes mes relations, partout en ville, vexées, vont se dire en froissant le journal : il essaie encore de nous faire une blague. Si seulement c'était une blague. Mais c'est malheureusement la très triste vérité. Et quand demain la police viendra me chercher et que mon aveu sera enregistré devant le tribunal, mes amis vont se réjouir. J'entends le gros Gandrup dire : « Il a toujours été un type dégoûtant », et toute la bande au café Dagmar, Olaf Føns, Robert Schmidt, Andréas P. Holm, Harald Raage, et tout ce que les autres singes sournois et menteurs peuvent encore raconter. Ils parleront de Némésis. Au fond, ce qui me tracasse le plus, c'est la pensée de cette joie maligne que soulèvera la nouvelle de mon arrestation. Mais tant pis : je ne supporterai plus l'attente. Maintenant je reste chez moi jusqu'à ce que la police vienne me chercher.

« Les premiers jours, l'attente était un plaisir. Je me sentais si tranquille. Je n'oublierai jamais ma promenade quotidienne au vieil Hôtel de ville, quand vous m'avez demandé d'interviewer le sous-chef de la sûreté, M. Jacobsen. Je traversai la pièce avec aisance, où tous les policiers se tenaient, j'en connaissais plusieurs. Ils me saluaient gentiment. Et l'inspecteur répondait aimablement à mes questions. Je pensais alors : « Quand quelques jours seront passés et qu'on ne t'aura pas démasqué, tu auras probablement oublié toi-même que tu es un criminel ». Mais je me suis trompé. L'attente changeait de caractère avec les jours, jusqu'à ce qu'aux alentours du Nouvel An, je me sentisse comme en enfer. Non, je ne le supporte plus. J'ai choisi. Il vaut mieux purger ma peine et recommencer à vivre que de continuer à le faire dans ces conditions.

« Si je vous écris cette confession, c'est parce que je me sens coupable d'un péché envers votre journal, ayant continué ma collaboration après ce crime, mais j'étais obligé de le faire pour ne pas éveiller les soupçons. En compensation, je vous donnerai l'exclusivité de mon aveu. Vous pouvez vous en servir comme vous voudrez. Ne m'accablez pas, il y en aura sûrement beaucoup pour le faire. Je ne peux pas donner de nouveaux détails sur le crime. Je ne comprends seulement pas comment Mlle Jørgensen peut se souvenir d'un visage de singe. Est-ce que je ressemble à un singe ? Il ne me reste plus qu'à vous demander de me pardonner de m'être pendant quinze jours payé votre tête. Les vingt mille couronnes sont intactes dans mon secrétaire. Les mille de récompense offertes pour mon arrestation doivent maintenant vous revenir. Je vous demanderai de verser cet argent aux enfants des « œuvres ». Ce me sera une consolation pour mon calvaire des jours à venir de savoir que mon méfait a débouché sur une bonne action. Saluez mes camarades et demandez-leur de me pardonner.

« Et à vous : Ne me jugez pas trop durement ! Des éléments que je ne peux pas expliquer éclaireront mon acte de circonstances atténuantes.

« Votre dévoué : **Carl Th. Dreyer.** »

chez le sous-chef

7 JANVIER 1914

Je suis — comme d'habitude — allé voir le sous-chef de la sûreté, l'inspecteur Jacobsen. Je lui ai demandé :

— Pourquoi ne m'a-t-on pas arrêté ?

— Arrêté, demanda-t-il, pourquoi donc ?

— Pour mon aveu du vol d'argent.

— Vous l'avez avoué ?

— Oui, vous n'avez pas lu l' « Extrabladet » d'hier ?

Le sous-chef (terrifié), se frappant le front :

— Non, c'est terrible, je ne l'ai justement pas lu hier. C'est à cause de tout ce travail. Cela ne m'est pas arrivé depuis quatre ans. Mais je vous remercie d'avoir attiré mon attention sur cela. Je vais dès aujourd'hui me procurer un exemplaire du journal. Si je voulais un entretien avec vous, peut-être pourrais-je vous toucher ? Vous avez le téléphone ?

— Oui : Nora 3000.

— Je vous remercie encore une fois. Vous aurez peut-être de mes nouvelles. Au revoir ! Au revoir !

Je quittai le sous-chef et traversai la pièce où se tient tout le corps des inspecteurs. Ceux que je connaissais se levèrent pour me saluer.

Je suis maintenant de nouveau chez moi, dans mon salon. Comment réussir à me faire arrêter ? J'ai publiquement avoué avoir commis le vol d'argent de Nørregade, et j'ai rendu en personne visite au sous-chef de la sûreté aujourd'hui en lui faisant mes aveux. Je suis un criminel qui brûle d'être puni, mais la police ne s'intéresse pas à moi. C'est vraiment désagréable, d'autant plus que je tiens à bien conserver intactes les vingt mille couronnes que j'ai volées à Mlle Jørgensen. Je les ai déposées aujourd'hui même à la banque. On ne saurait être trop prudent en ce moment. **Carl Th. Dreyer.**

l'aveu

8 JANVIER 1914

Monsieur le rédacteur en chef !

Je suis dans mon salon. La police n'est pas encore venue me chercher, et j'ai maintenant abandonné l'espoir de la voir arriver. J'ai publiquement avoué avoir volé l'argent et me suis personnellement présenté à l'inspecteur Jacobsen, de la sûreté. Il ne semble pas croire à mon explication. Que faut-il faire pour le convaincre ? Que dois-je faire pour obtenir ma juste punition ? La question s'impose : quand un peu de temps aura passé et que la police ne voudra toujours pas de moi, serai-je en droit de dépenser les 20 000 couronnes que personne ne me réclame ? Un de vos honorables lecteurs juriste pourrait peut-être répondre. Votre dévoué : **Carl Th. Dreyer.**

la thèse du jour

3 MARS 1914

La cérémonie, décrite par ailleurs dans le journal, au cours de laquelle le metteur en scène I.C. Normann a été nommé « docteur », a eu lieu à midi dans l'annexe de l'Université, à Studiestraede. La salle était pleine.

A la chaire, un jeune homme en habit noir et gilet crème. Au premier rang, un monsieur âgé se leva. C'était le docteur en philosophie Valdemar Vedel. Ce grand savant lançait une nouvelle mode, l'habit de tissu verdâtre, le gilet noir, le pantalon rayé et le col haut.

Monsieur Vedel ouvrit un livre et déclara : « C'est avec beaucoup d'intérêt que j'ai lu cette thèse de doctorat, mais j'y vois tout de même l'occasion de m'arrêter à quelques inexactitudes et quelques erreurs patentes qui, en dépit de tout soin, s'y sont glissées.

« Page 13, le soutenant écrit que Goethe chaussait du 41. C'est une grande erreur, qu'il aurait dû éviter en lisant le « Leipziger Schumacher Zeitung » de 1811. On y trouve un développement de grand intérêt, écrit par le fameux maître cordonnier Neuburger de la Kœnigstrasse et traitant des chaussures de Goethe, d'où il découle avec netteté que Goethe chaussait du 44.

« L'opposant a eu aussi l'occasion de s'arrêter un moment à la page 39, où le soutenant déclare que le mot allemand « Schiller » se traduit au plus juste par « fichoir ». J'admets que dans la thèse il soit sans importance pour le soutenant de savoir qui est Schiller, et je ne m'attarde pas à cette inexactitude. Je poursuis.

« Page 60, le soutenant déclare que « Elverhøj » fut écrit par Ludwig Holberg. Le soutenant aurait dû savoir que l'auteur de « Elverhøj » se nomme Julius Magnussen. Le soutenant montre d'ailleurs un étrange talent à mêler l'ancien et le nouveau. Page 74, écrit-il,

Vigo Buch-Jensen fut directeur de Weimar. Tous ceux qui lisent les journaux peuvent savoir qu'il n'en est rien.
« Pour compléter, je voudrais dire qu'il manque une virgule à la page 78. Cela n'est déjà pas beau dans une composition danoise, encore moins dans une thèse.
« J'ai maintenant exposé les reproches que j'avais à faire au travail du soutenant. J'admets volontiers qu'il s'agit de pointes d'épingles, auxquelles il ne vaut pas la peine de s'attarder et je voudrais finir mon intervention en complimentant le soutenant pour son beau travail... »
Ensuite, le professeur Paludan prit la parole. **Tommen.**

un jubilé

16 MARS 1915

(Une interview qui parait 15 ans trop tôt).
Le 24 septembre 1930, M. Johannes Meyer célèbrera son jubilé, et à cette occasion nous avons demandé un entretien avec lui. Nous rencontrons M. Meyer dans le bureau du Directeur du « Folketeatret ». Il ébouriffe ses cheveux gris quand nous lui demandons de raconter quelques souvenirs de théâtre.
— Je n'ai pas grand-chose à raconter, dit-il avec un sourire fatigué. Mais ce que je sais, je vous le dirai volontiers. Vous n'avez qu'à demander ! Ou bien préférez-vous que je parle à cœur ouvert ? Je suis le fils d'un bouilleur de cru assez connu dans le temps. Aujourd'hui ce mot sonne comme une musique d'antan, mais à l'époque un distillateur d'eau-de-vie était un homme devant lequel on soulevait son chapeau. N'oubliez pas que le whisky n'était pas connu à l'époque, et à peine la bière. Tout homme, du monarque Christian IX au forgeron et au cordonnier, buvait de l'eau-de-vie.
Très jeune, j'ai marqué de l'intérêt pour le théâtre et mes parents ont respecté mon inclination. C'était encore l'époque où une mère de famille considérait comme un devoir sacré de mettre des enfants au monde. Dix à vingt enfants pour un mariage étaient chose normale. Aujourd'hui cinq familles doivent parfois s'unir pour élever un seul enfant. Ma mère donna le jour à quinze enfants, et moi j'étais le quinzième. Ni mon père ni ma mère ne se faisaient d'illusions sur mes capacités intellectuelles. A cette époque, on croyait les derniers-nés les moins intelligents et pour cette raison mon père, strictement conservateur, ne s'opposa pas à mon intention de devenir acteur. Il raisonnait probablement ainsi : « Cela revient au même qu'il fasse du théâtre ou qu'il finisse ses jours dans un asile d'arriérés. »
Pendant dix ans, j'ai travaillé comme un bœuf avec pour résultat d'en avoir marre de jouer la comédie. Mes désirs allaient vers la mise en scène et la direction d'un théâtre. Mon dernier rôle fut celui de l'auteur Winthrope Clavering dans une très mauvaise — selon le jugement moderne — et naïve comédie du genre policier, « La Bande Rouge ».
Elle ouvrit la saison 1915-1916 et remporta un succès formidable. Elle resta à l'affiche pendant 400 représentations. C'est dans cette pièce que Madame Thorberg - Sommer - Texière - Hansen-Nicolaysen (à l'époque elle ne s'appelait que Thorberg-Hansen-Texière) jouait un rôle de négresse, pas grand mais très drôle. Un autre rôle, assez important, était joué par M. Tage Hertel. C'est drôle de penser qu'il a été acteur. Maintenant, il dirige un bureau de publicité. Il acheta le bureau de Sylvester Hvid. Attendez voir, ce devait être en 1927. Vous êtes probablement trop jeune pour vous rappeler Sylvester Hvid. Il était un des visages connus de son temps. Maintenant, on peut voir un vieillard à cheveux blancs se faire pousser en chaise roulante dans les rues de Frederiksberg, saluant gentiment à droite et à gauche des parents et des clients toujours vivants. C'est Sylvester Hvid. En général, c'est sa fille qui le promène. Vous ne vous souvenez pas d'elle non plus. Elle était ravissante ! Elle remporta le premier prix pour sa sveltesse dans un concours de beauté qui eut lieu à Copenhague en 1917. Elle faisait dix-neuf pouces de tour de taille !
Elle eut néanmoins un destin tragique. Elle fut pendant un certain temps l'épouse d'un certain Paul Sarauw qui se fit remarquer en s'enfuyant en Russie avec une danseuse de corde qui se produisait sur la pelouse du Tivoli. Il fut le traducteur de « La Bande Rouge », qui, comme je l'ai déjà dit, fut un succès immense. Elle tint l'affiche pendant 800 jours... Comment ? J'ai dit 400. Mettons 600. De toute façon, c'était un succès. Mais je bavarde, les souvenirs, les souvenirs, on vieillit. Bon... Le reste de ces années, vous les connaissez. Je commençai à faire de la mise en scène, j'achetai le « Folketeatret », j'engageai Mantzius, Madame Hennings, Herold, Elith Reumert et Olaf Poulsen, et avec cette équipe excellente, je réussis à faire de cette vieille scène de Nørregade le premier théâtre de Copenhague. Mais je commence à me fatiguer. Je me suis acheté une petite gentilhommière où je me retirerai dans quelques années. **Oncle Tom.**

tournée suédoise sur la scène du folketeatret

11 DÉCEMBRE 1915

M. Victor Sjöström est arrivé hier et ses premiers pas le dirigèrent vers le Folketeatret.
— Vous voilà encore ? demandons-nous.
— Oui, me voilà encore, fut la réponse, mais juste pour une courte visite, seulement deux jours, mardi et mercredi. C'est la fameuse troupe suédoise d'Allan Ryding qui, pour ces deux soirées, a loué le Folketeatret, et va monter le drame islandais « Le Vœu » de Sigurjansson. Jusqu'ici je n'ai eu l'occasion de me montrer au public copenhagois que dans des farces et des comédies, ce qui au fond n'est pas du tout mon genre. Aussi je suis heureux que, même pour deux jours, l'occasion me soit donnée de me montrer dans un drame.
— Vous jouez le rôle de Robert Dinesen, n'est-ce pas ?
— Oui, Madame Allan Ryding joue Steinorn, qui au « Dagmarteatret » fut joué par Madame Ellen Rindom. Je trouve moi-même téméraire qu'un ensemble suédois ose se présenter à Copenhague, mais puisque des hôtes suédois (et dernièrement Madame Bosse et M. de Wahl) ont toujours trouvé un accueil cordial, nous risquerons le coup.
— Avez-vous déjà joué ce rôle ?
— Oui. Allan Ryding a fait une tournée la saison précédente avec deux pièces : « Le Vœu » et « Le Dédoublement de personnalité ». Dans les deux pièces je tenais le rôle principal. Dans l'une j'étais un émouvant héros de tragédie et dans l'autre un farfelu comique de farce. Je ne nierai pas avoir une préférence pour la première. Je trouve que « Le Vœu » est une pièce merveilleuse.
Oncle Tom.

notes

Les quelques articles (sur une masse considérable) que nous avons reproduits grâce à l'amabilité de « Extrabladet » nous concernent moins par leurs diverses cibles (d'autant que nous ignorons le plus souvent qui étaient ces gens), donc leur anecdote, que comme révélateurs puissants d'un écrivain malicieux, novateur, inspiré, drôle, qu'il fallait bien un jour mettre en opposition avec l'image entretenue d'un cinéaste compassé ou rigoriste.
Dreyer, à cette époque, était aussi pilote de ballon et d'avion (quand il ne s'accusait pas avec humour d'un vol — d'argent — qui tint les échotiers copenhagois occupés pendant des semaines). A cette occasion (voir le texte sur l'aviateur Ulrich Birch) et à quelques autres, nous lui devons un autre type de textes : quand il reconnaissait un talent, une intention généreuse, une maitrise obtenue dans quelque domaine que ce fût. Dreyer savait les signaler dans les termes les plus chaleureux. Par ce côté aussi, s'annonçaient, et aujourd'hui s'éclairent, tous ses films. — J. N.

DREYER CRITIQUE

Entre « Vampyr » et « Dies Irae » (1932/1942), Dreyer fit au Danemark, principalement au journal « B.T. », de la critique cinématographique. Cette activité fut particulièrement importante pendant les années 35-36. Nous reproduisons, avec l'autorisation de la revue « Kosmorama », les critiques sur « Anna Karenine » de Clarence Brown, et les « Temps modernes » de Charlie Chaplin, toutes deux de 1936.

Anna Karénine (B.T. 14-2-36)

Le film, sorti des mains des trois auteurs du scénario, est une version grossière du roman de Tolstoï. Sur de longues échasses, ces trois messieurs ont parcouru ce gros livre. Si occupé à ne rien oublier d'essentiel, ils ont oublié la seule chose vraiment importante, c'est-à-dire l'esprit du livre. Il est absent. Toutes les scènes importantes sont là, mais aplaties, raccourcies, sans profondeur, sans grâce.

De même que le film se contente d'être un récit sommaire du livre, de même les personnages de Tolstoï vivants et souffrants sont devenus des clichés.

Si la mise en scène n'a d'autre fonction que de surveiller si les décors et les costumes respectent bien le style de l'époque, si une mazurka est bien dansée en cadence, on ne peut rien reprocher au metteur en scène Clarence Brown. Mais si la tâche du metteur en scène est de faire oublier aux comédiens qu'ils sont comédiens, de les amener à s'intégrer à leur rôle afin qu'ils sourient et pleurent avec les personnages inventés par l'écrivain, alors le metteur en scène a failli.

Le jeu est vide et ordinaire, nous le connaissions par cœur ; les paupières lourdes, la nuque en arrière, les lèvres qui deviennent sourire ou mépris, les yeux voilés, tout y était. Ce qui manquait, c'était le geste, la petite expression qui nous aurait fait croire que nous étions témoins invisibles d'événements réels. Les acteurs jouaient ; ils n'étaient pas. Cela n'améliore pas les choses que ces acteurs aient travaillé sous une telle contrainte de la caméra et du micro et l'expression « artiste en camisole » coule de notre plume sans que nous le voulions. Le metteur en scène et le photographe partagent probablement l'honneur de différentes trouvailles monstrueuses comme, par exemple, le plan sur une table abondamment garnie (au début du film) et celui d'une salle de bal prise à travers les cordes d'une harpe. Mais, par contre, le photographe est probablement seul responsable d'une série de gros plans mal venus qui nous montrent une Greta Garbo maigre et osseuse — d'autant plus mal venus que d'autres nous prouvent qu'on peut la photographier de façon ravissante. Greta Garbo « hollywoodisée » comme tous les autres. Pas une seule fois elle n'a joué de façon à nous toucher au cœur. Même quand l'homme qu'elle aime fait une chute de cheval, son jeu reste raide et superficiel, et dans la petite scène avec son fils, elle n'arrive pas à nous donner le moindre reflet de la tendresse d'une mère.

Alors que le livre devient de plus en plus dramatique, le film perd de son intérêt au fur et à mesure qu'il avance. Le dernier quart se traine péniblement dans de lourds dialogues. La fin même est aussi peu dramatique qu'il est possible de l'être. Le Comte Vronski se souvient d'Anna Karénine et regarde une photo de Greta Garbo dans un cadre. C'est la dernière image du film. On n'est pas allé plus loin à Hollywood. Ou peut-être a-t-on repris au commencement ?

Le film de Chaplin (B.T. 17-3-36)

L'homme a été défini par un philosophe comme un « animal qui sait rire » et par un autre comme un animal « qui sait faire rire ». Si cette dernière définition tient, Chaplin doit être le plus grand homme du monde, car personne n'a fait plus rire que lui.

Hier soir aussi on a ri.

Le film débute par une allégorie un peu recherchée sur le problème « ouvrier contre machine ». On eut un moment très peur que le film ne devienne une satire sociale sur les machines qui, au lieu de faciliter la vie la compliquent, et sur les chevaux-vapeurs qui dévorent les hommes. Heureusement Chaplin a abandonné ce problème. Heureusement, parce que l'ouvrier ne réfléchit pas sur un problème aussi abstrait que celui de la vie et de la mort des machines. Il est trop préoccupé par la vie quotidienne et tous ses soucis pour s'intéresser à ce qu'il y a à l'horizon.

La satisfaction fut donc générale quand Chaplin jeta son manteau de philosophe, qui ne lui va pas du tout aussi bien que son costume de vagabond. Nous le vîmes de nouveau en clochard sans foyer et nous l'avons serré dans nos bras, le héros solitaire et pauvre des pavés, que nous aimons pour la maladroite présence d'esprit avec laquelle il arrive à surmonter tous les obstacles de l'existence. Doublement comique, parce qu'ignorant son propre comique, qui nous fait penser aussi bien à un pantin qu'au diable dans sa boite, exemples classiques du comique. Le diable dans sa boite, cela il l'est quand il vient tout seul à bout de la mutinerie de la prison, simplement en laissant les fuyards se cogner la tête contre la porte de fer qu'il ouvre quand ils passent. Pantin, dans les mains de la ravissante jeune fille, quand, garçon de café, il danse et chante. C'est la meilleure trouvaille du film, mais pas la seule. Il y a dans le film des scènes aussi inoubliables que les plus amusantes des « Lumières de la ville » ou de « La Ruée vers l'or ». Il serait injuste de s'attarder sur le fait que, à côté de scènes géniales, il y en a seulement d'amusantes. Dans l'ensemble, ce film est un événement, comme l'ont été tous les films de Chaplin.

On a beaucoup parlé de l'aversion têtue de Chaplin pour le film parlant et de son attachement conservateur pour la technique du film muet. Etant donné la façon dont Chaplin, qui est son propre metteur en scène, a construit ce film, c'est un **repos** de le voir. Il s'adresse plus à la vue du spectateur qu'à son oreille. L'action est portée par les situations et montrée par les images. Ce que les acteurs se disent n'a aucune importance.

La musique et la parole ne sont que des moyens auxiliaires, contrairement aux nombreux contresens artistiques auxquels nous avons assisté au cours de cette saison, où l'action se déroulait péniblement à travers un dialogue tendu et difficile. Le film de Chaplin est un film construit sur des moyens d'action cinématographiques, ce qui fait sa force. Mais il faut ajouter que l'entêtement de Chaplin contre la parole à certains moments est mal placé, car, si son propre silence est partout bienfaisant, il y a des minutes où le silence des autres n'est pas naturel, surtout quand on voit le mouvement des lèvres sans entendre les mots. Là, le silence paraît *anachronique*.

Cela mis à part, Chaplin est maître dans l'art d'utiliser les moyens du cinéma muet, qui conviennent encore mieux au comique qu'au dramatique. Les scènes les plus réussies du film montrent qu'il cherche ses idées dans la vie. Il est bien connu que n'importe quelle scène de la vie, même **la plus** sérieuse, devient comique dès qu'on enlève le son. Faites vous-même l'essai. Mettez du coton dans vos oreilles et contemplez la vie et les gens.

Des gens malveillants ont été très occupés à faire croire que Chaplin est sur le retour. Cela n'est pas exact. Le souffle coupé, nous le suivons dans la défaite, nous nous réjouissons avec lui quand sa ruse lui apporte la victoire car sous la comédie nous pressentons la tragédie : la lutte des plus faibles pour s'élever.

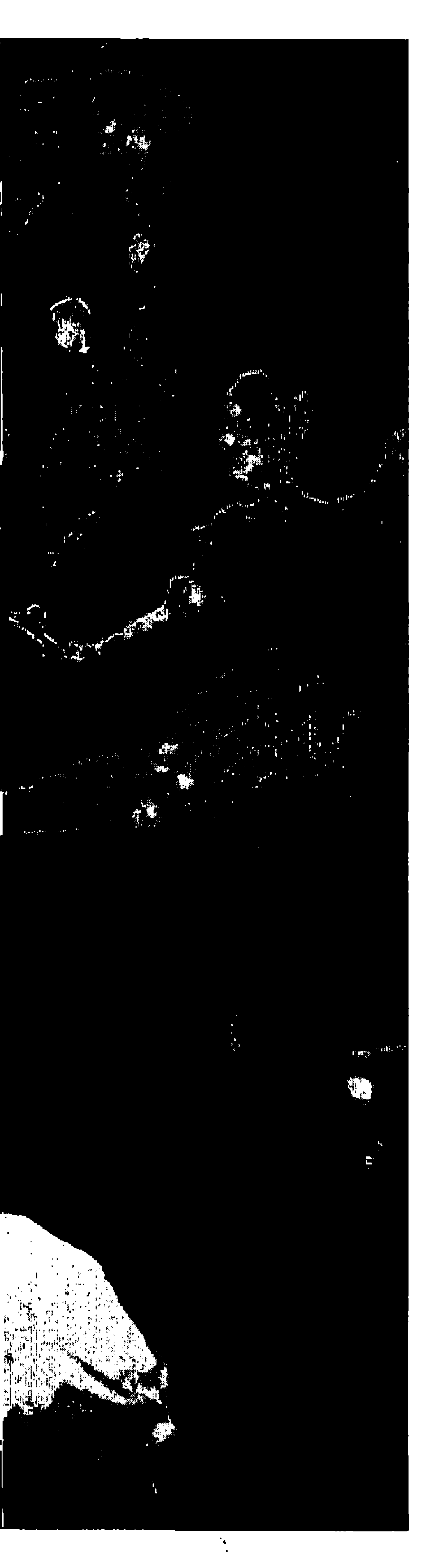
Un des signes du temps est l'indifférence au lendemain. Personne ne sait de quoi la vie sera faite demain. Cette *perpétuelle incertitude épuise les nerfs*, au point qu'on trouve que rien ne vaut vraiment la peine. C'est à ceux-là que Chaplin dit de ne pas désespérer, car même si on est forcé de marcher sur les routes, cela en vaut la peine si l'on marche à deux.



« LE PRESIDENT » (1919).



VAMPYR, de Carl Th. Dreyer (HENRIETTE GERARD).



Féroce

par Jean-Marie Straub

Ce que j'admire particulièrement **dans** les films de Dreyer que j'ai pu voir ou revoir ces dernières années, c'est leur férocité à l'égard du monde bourgeois : de sa justice (« Le Président », aussi l'une des plus étonnantes constructions narratives que je connaisse et l'un des films les plus griffithiens, donc l'un des plus beaux), de sa vanité (sentiments et décors : « Michael »), de son intolérance (« Jour de colère », stupéfiant par sa violence, et de dialectique), de son angélique hypocrisie (« Elle est morte... Elle n'est plus ici. Elle est au ciel... », dit le père dans « Ordet », et le fils répond : « Oui, mais j'ai aussi aimé son corps... ») et de son puritanisme (« Gertrud », pour cela si bien accueilli par les Parisiens des Champs-Elysées).

Par ailleurs « Vampyr » (« Ici il n'y a ni enfant, ni chien ») demeure depuis le jour, il y a treize ans, que je le vis rue d'Ulm, pour moi le plus sonore de tous les films. Et en 1933 Dreyer lançait cet appel que, sauf Amico et Bertolucci, les cinéastes italiens actuels feraient bien d'entendre enfin : « ... si l'on s'efforce de créer un espace réaliste, il faut faire de même avec le son. Pendant que j'écris ces lignes, j'entends au loin des cloches qui sonnent, je perçois le grondement de l'ascenseur, le tintement éloigné d'un tramway, l'horloge de l'Hôtel de Ville, une porte qui claque... Tous ces sons existeraient aussi si les murs de ma chambre, au lieu de voir un homme en train de travailler, étaient témoins d'une scène touchante ou dramatique, en contrepoint de laquelle ils auraient peut-être même une valeur symbolique. Est-il juste, alors, de les supprimer ?... Dans le vrai cinéma parlant, la vraie diction sera — parallèlement au visage sans fard dans une chambre authentique — la parole ordinaire et quotidienne telle qu'elle est prononcée par les hommes ordinaires... ».

Et à présent que tant de jeunes auteurs ne rêvent que d'imposer dans leurs films leurs idées et leurs petites réflexions, de séduire et de violer (brechtisme de patronage ou utilisation des méthodes publicitaires et de propagande de la société capitaliste) — ou bien de disparaître (collages, etc.), écoutons Dreyer : « L'écrivain danois Johannes V. Jansen définit l'art comme « une forme interprétée par l'esprit », définition qui me semble parfaite. Chesterfield voit dans le style « le vêtement des pensées », autre définition simple et précise, pourvu que le vêtement ne se fasse pas trop remarquer. Ce qui caractérise le bon style, lui-même simple et précis, est qu'il doit entrer avec le contenu en une combinaison si intime qu'elle fasse synthèse. S'il est trop entreprenant et tente d'attirer l'attention, il cesse d'être style pour devenir plutôt maniérisme...

« Le style d'un film, si celui-ci est une œuvre d'art, est le produit d'un grand nombre de composants, tels que le jeu du rythme et du cadrage, les rapports d'intensité des surfaces colorées, l'interaction de la lumière et de l'ombre, le glissement mesuré de la caméra. Toutes ces choses, associées à la conception que le metteur en scène a de sa matière, décident de son style...

« Je ne mésestime pas non plus l'équipe technique, opérateurs, techniciens de la couleur, décorateurs, etc. ; mais, à l'intérieur de cette collectivité, le metteur en scène doit rester le moteur de l'inspiration, l'homme derrière l'œuvre qui nous fait écouter les mots de l'écrivain, qui fait saillir sentiments et passions, afin de nous émouvoir et de nous toucher.

« Voilà comme je comprends l'importance du metteur en scène et sa **responsabilité.**

« ... montrer qu'il existe un monde au-delà du naturalisme terne et ennuyeux, le monde de l'imagination. Il est certain que la transformation doit se faire sans que le metteur en scène perde son contrôle sur le monde de la réalité. Sa réalité remodelée doit toujours rester quelque chose que le public puisse reconnaître et à laquelle il puisse croire. Il importe que les premières étapes vers l'abstraction soit franchies avec tact et discrétion. On ne doit pas choquer les gens, mais les guider doucement vers de nouvelles routes.

« Chaque sujet implique une certaine voie (voix ?). C'est à cela qu'il faut faire attention. Et il faut trouver la possibilité d'exprimer autant de voies (voix ?) qu'on peut. C'est très dangereux de se limiter à une certaine forme, à un certain style... C'est une chose que j'ai vraiment essayé de faire : trouver un style qui ne soit valable que pour un seul film, pour **ce** milieu, **cette** action, **ce** personnage, **ce** sujet.

« Au cinéma, on ne peut pas **jouer** le rôle d'un juif, il faut en être un. »

Que Dreyer n'ait finalement pu réaliser un film en couleurs (il y pensait depuis plus de vingt ans) ni son film sur le Christ (sublime révolte contre l'Etat et les origines de l'antisémitisme) nous rappelle que nous vivons dans une société qui ne vaut pas un pet de grenouille. — Jean-Marie STRAUB.

L'amour du foyer

Il se pourrait que les films de Dreyer soient, de tous, ceux dont le mystère reste le plus inexplicable. Non qu'il surgisse, comme chez Hawks, de l'évidence même, de la parfaite santé apparente d'un cinéma en fait plutôt pervers ; ni, comme chez Hitchcock, d'une efficacité à la limite du monstrueux, et tout à coup se lézardant sur — on ne sait quoi.

Le cinéma de Dreyer affiche, avec une certaine hauteur, un souci de « profondeur » ; les thèmes qu'on y recense, haine de l'intolérance, mysticisme, ont de la « tenue » morale : signe d'une belle âme. Avec un grain de cet humour nordique qui achève de le caractériser comme « de bon ton ».

Quant à l'image, belle toujours, presque léchée, elle ne se dénue outre mesure, ni ne se dénie toute séduction. Tout au plus est-on parfois dérouté, à ne pas retrouver, vraiment, d'un film à l'autre, un « style Dreyer » ; mais cette variété dans la virtuosité, cette minutieuse maitrise plastique — le soin est légendaire, avec lequel Dreyer « travaillait » le moindre détail visuel — : à mettre, elles aussi, au compte d'une conception classiquement aristocratique du cinéma comme art. D'autant que virtuosité et maîtrise vont ici sans brillant aucun (1) — sans pudeur excessive, mais sans montre.

Le goût du grand sujet « humain », le fini de la mise en scène ; l'âme, la spiritualité, le cinéma d'art : rien de bien engageant dans les clichés dreyeriens. Comment, dès lors, sous telle paisible ordonnance de tant de fleurs posthumes, un trouble si violent — actuellement ?

Une réponse, peut-être, serait à chercher à partir de « Gertrud ». La critique moderne, à raison préoccupée de décaper un peu la couche de poncifs autour de Dreyer, a lu le film comme un discours sur l'amour, physique et spirituel. Et sans nul doute entendait-il, Carl Th., avoir résumé la sagesse de toute une vie en cette inscription : « Amor Omnia ». C'était là une belle clé, quià travers les certitudes brûlantes de Gertud, donnait à revoir la fièvre et les palpitations d'Anne pour Martin, le désir perturbant de Anders pour Anne ; et aussi, de l'autre côté de la feuille, leur calque inversé, amour serein de l'épouse brimée, bonheur familial du couple de forestiers finlandais, plénitude terrestre de l'amour de Mikkel pour Inger.

Pourtant, s'arrêter quelque peu sur ce chemin. Ne pas aller à la rencontre de ces autres lieux communs déjà tout près — Dreyer-Vermeer, Dreyer-cinéaste de la femme (2).

Fausse route, donc ? Peut-être, en effet, ne suffit-il pas de corriger l'âme par le corps, ou le cœur, pour rendre compte d'une chaleur glacée qui émane du foyer de l'œuvre de Dreyer.

« Gertrud », pourtant, peut nous aider à démêler un petit bout de l' « effet Dreyer ». Ainsi : même replacée, avec toutes précautions d'usage, dans le contexte-de-l'époque, une Gertrud de chair nous semblerait sans doute — ridicule, peut-être antipathique. La Gertrud de pellicule est digne et émouvante. A y bien penser, il en va de même de maint personnage de Dreyer/ le père Borgen / Dame Marguerite / l'épouse trop soumise / Absalon, Anne, Martin / dont l'irrémédiable inintérêt, pour nous, du modèle référentiel, ne nous empêche pas de les ressentir comme infiniment proches. Premier temps qui ne fait que déplacer le mystère : car Gertrud ou Anne, sentimentalement rapprochées de nous, n'en demeurent pas moins, deuxième temps, perceptiblement séparées, comme par une vitre contre quoi bute la main qui veut saisir ce qu'elle voit pourtant à sa portée.

Mais, dira-t-on, cela est bien connu : le passage du réel au filmique, abstraction dans toute la force du terme, nous restitue, à la place d'une continuité de moments également (in)signifiants, une somme de moments diversement intensifiés, harmonisés et organisés. Et c'est naturellement cette sorte de concentration — de « dépouillement » — qui assure notre adhésion sentimentale intellectuelle aux personnages de film : aux mouvements et ruptures par lesquels, sur l'écran, ils se définissent. Du moins, chez tout cinéaste un peu inquiet de « vérité ».

Voire. Mais si, chez Dreyer, ce processus est un peu plus directement palpable que partout ailleurs, c'est, peut-être, ainsi : d'abord, que tout, ici, est rapporté à ce qu'il faut bien appeler « l'Homme ». On l'a montré brillamment à propos de « La Passion de Jeanne d'Arc », la perspective dreyerienne, comme celle de l'art gothique, est de celles qui mettent la figure humaine au premier plan, lui subordonnent tout leur ordonnancement. Et surtout, que cela, qui se manifeste d'abord plastiquement (« Jeanne d'Arc », déjà cité, et le « Livre de Satan », bien sûr ; mais « Gertrud », aussi bien, et « Dies Irae », et même — « Vampyr » ?) : encore plus patent, de ce que **tous** les films de Dreyer soient des films de la parole (y compris, c'est bien connu, « Jeanne d'Arc » ; y compris « Le Maître du logis », où le dialogue, toujours essentiel, déborde le simple texte des cartons) (3).

Cela, qui est l'esprit même du théâtre — de celui, en tout cas, qui nous requiert à propos de Dreyer : lieu où s'élabore et s'élucide un **texte** — cela rend compte, en partie, de la façon dont notre attention est sollicitée. Par le surgissement continu d'un sens.

Mais d'un sens qui, perpétuellement, semble se dérober et nous échapper (sans qu'on puisse ici se raccrocher au récent cliché du « film en train de se faire ») : le cinéma ici est conçu comme technique de la révélation — cinéma d'auteur s'il en est. Et les films de Dreyer, s'ils parlent, avec cette abondance que l'on a dit, c'est avant tout, pour eux-mêmes. L'écran, dès lors, devient pareil à cet espace-limite dont parlait Focillon à propos de la sculpture romane ; à ceci près que, cette fois, c'est nous qui nous y heurtons, et non le film. De là notre déroutement continuel face à eux : condamnés à aller sans cesse dans leur direction, nous ne croyons pas plus tôt les atteindre, que nous sommes démentis.

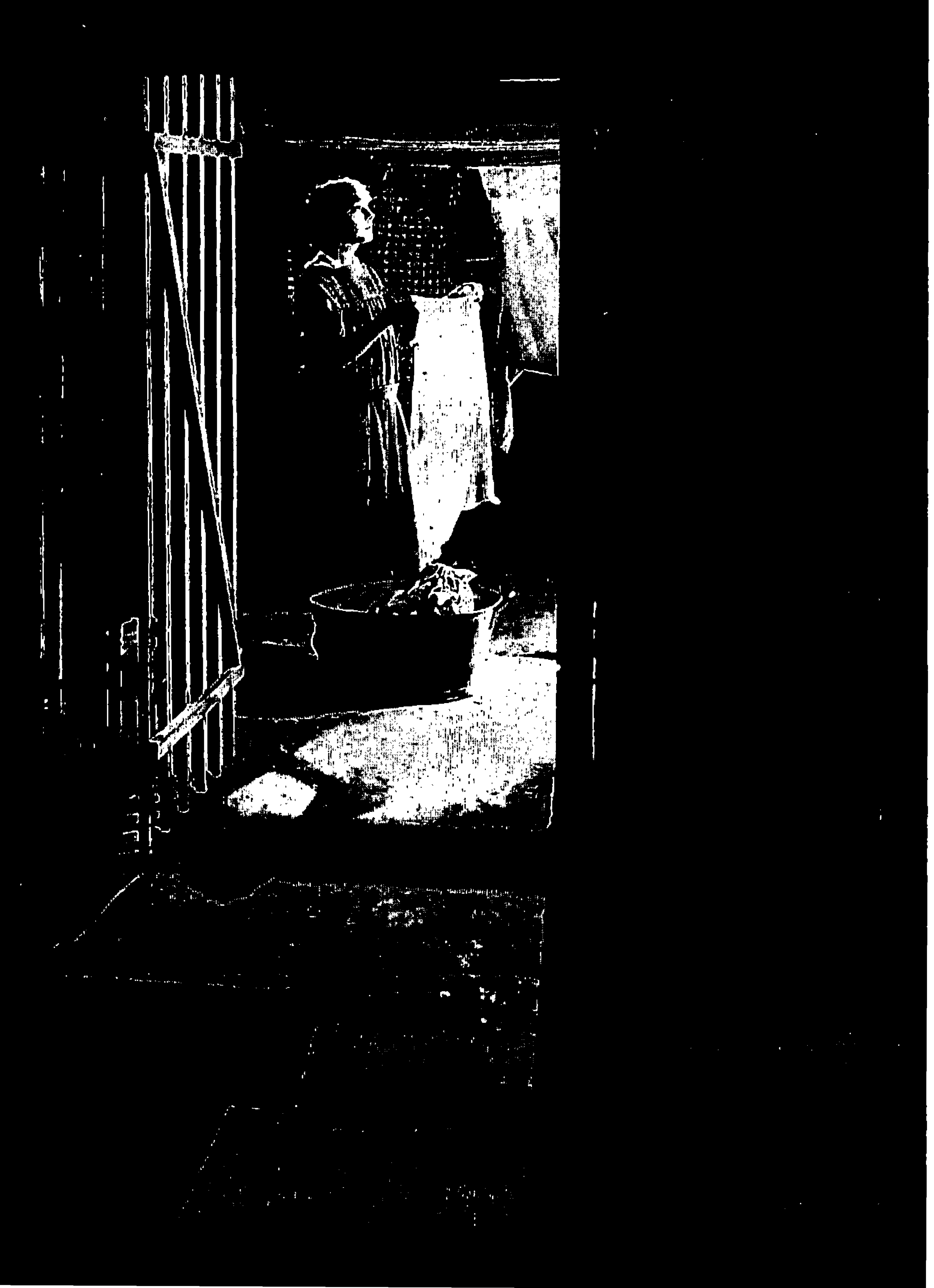
C'est que, on l'aura éprouvé, Dreyer est de ceux — avec lui, Hitchcock ; depuis, Straub, Godard ou Klopcic — qui pratiquent le cinéma comme une suite de virages à angle droit, de remises en question de tout mode ou principe, à peine est-il adopté. Il n'est pour s'en persuader, que de revoir « Vampyr » ou « Dies Irae », par excellence fondés sur le décrochement.

Revenant alors à « Gertrud », et à cette préfiguration inversée qu'en était, quelque quarante ans avant, « Le Maitre du logis », peut-être est-il licite de dire que leur intimisme de Kammerfilme, leur manifeste penchant à l'intériorisation, qui ont si souvent fait parler d' « âme », ne sont, au fond, que métaphore de cet « espace du dedans » qu'ils explorent — et qui est l'espace du film même. Tout le rituel du confort/ pantoufles du tyran domestique / café du père Borgen / travaux d'aiguille d'Anne / appartement de Gertrud / ne sert plus, dès lors, qu'à jalonner et signaler le lieu du drame : le « foyer » — lieu plus que tout autre propice à tous dérangements, déchirements, crises — matérialisation de cet entre-monde, à mi-chemin entre le « monde » et le « cinéma », où naît, avec la parole, la possibilité et la plausibilité même d'un récit — et donc, de l'inconfort absolu. — Jacques AUMONT.

(1) Au point qu'une vision un peu absente les escamote facilement : combien n'ont affirmé, d' « Ordet », que Dreyer y tenait sa caméra fxe ?

(2) Ce qu'il est, évidemment ; encore faudrait-il élucider en quoi il l'est plus, ou autrement, que Cukor, ou Mizoguchi.

(3) Qu'il existe chez Dreyer des plans, des scènes, des détails purement descriptifs, ne doit d'ailleurs pas être tenu pour contradictoire avec ce qui précède : outre d'évidents « effets de réel » (le petit coup de manivelle quand on raccroche le téléphone dans « Ordet »), ils sont la trace de la liberté du cinéaste de conserver à la parole tout son poids de moteur dramatique — en la délestant d'une fonction de pure description qu'au théâtre, elle doit aussi assumer.



ASTRID HOLM DANS « LE MAITRE DU LOGIS ».

La Mise en demeure

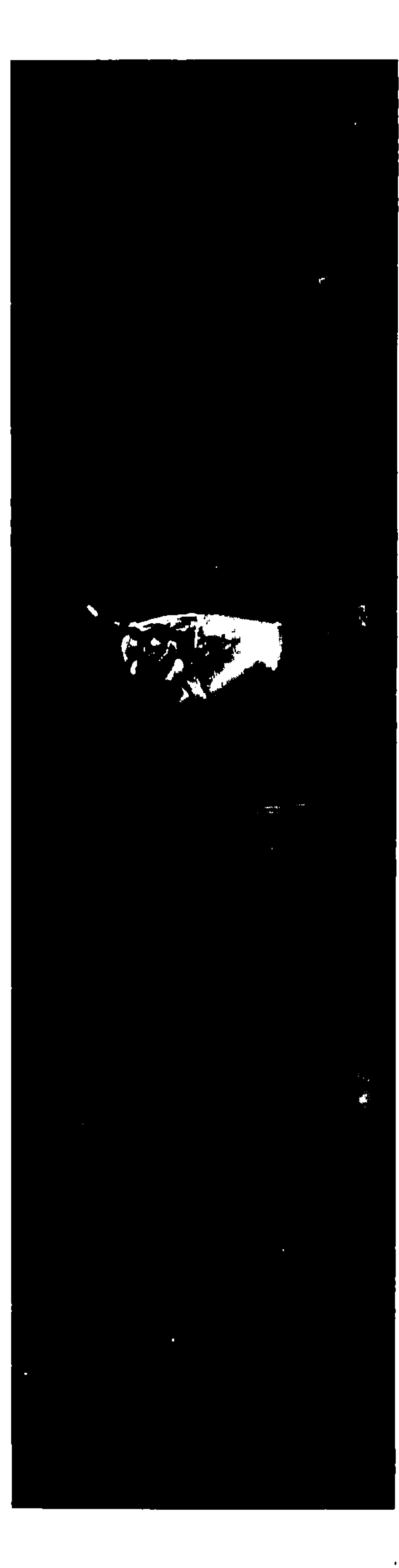
par Jean Narboni

En face de toute œuvre appartenant à notre passé historique ou plongeant en lui qui continue de nous importer, il faut interroger son **anachronisme.** Anachronisme à mettre lui-même en relation avec son relatif degré d'illisibilité, l'écart repérable entre la percée qu'elle opère dans une voie qu'elle a dans un même mouvement choisie et frayée, et les grilles de lecture dont elle a été (et parfois continue de faire) l'objet, entre son importance effective et sa réduction dans des systèmes interprétatifs contradictoires et dénaturants. Il peut être d'ailleurs en ce sens plus révélateur encore de s'attacher à des textes, des films, des peintures qu'encombrent, recouvrent une masse considérable de commentaires, qu'à des travaux dont le refus radical qu'ils ont rencontré constitue en quelque sorte la contre-épreuve de leur pouvoir subversif. Retournant terme à terme (c'est une façon de lui rester fidèle) la phrase de Borges selon laquelle, s'il nous était possible de lire n'importe quelle page d'aujourd'hui comme on la lirait en l'an 2000, nous connaîtrions la littérature de l'an 2000, nous pourrions dire que si nous savions comment, hier encore, on lisait ce film, cette peinture, cette page (et seulement cela d'eux), nous n'en connaîtrions rien.

Nous ne saurions rien, par exemple, de Dreyer. Ou seulement, prélevé arbitrairement sur un champ global dont la rigoureuse qualité de cohérence tient à son pouvoir de tout retenir en **masse,** ce qui l'amoindrirait à l'anecdotique, au singulier, à la trouvaille, à de simples modifications des esthétiques en vigueur de son temps (les « gros plans » et les visages sans fard de « Jeanne d'Arc », le voyage en cercueil et l'épisode final de « Vampyr », la résurrection de « Ordet », les diverses figures de femmes, radieuses, tourmentées). Entre tous les cinéastes, plus encore que Bergman, Dreyer apparait aujourd'hui comme celui dont la feinte capacité d'accueil aux idéologies rétrogrades a été la plus grande, comme le refuge des métaphysiques douteuses et éculées, la clé de voûte des exégèses de ciné-clubs paroissiaux, une ombre expressive et ins(t)ituée, le prétexte à tous les confusionnismes, à toutes les intempérances verbales. Il faut reconnaître que ces obscurantismes ne trouvent plus de nos jours que des échos assourdis, quand ils ne provoquent pas, chez ceux du moins dont une approche un peu rigoureuse de leur objet d'étude constitue le seul postulat de départ, un léger dégoût. Il conviendrait que ce dégoût devînt massif et irréparable.

Occulté par le mythe d'une prétendue profondeur, voilé, ce qui fut rigoureuse et constante exploration de surface : voilà le premier scandale et le premier aveuglement, d'où tous les autres procédent, à partir de quoi ils peuvent se déduire. Et l'on aura beau jeu, se saisissant au hasard d'une phrase de Dreyer (« Nous devons nous servir de la caméra pour effacer la caméra »: mais nous aurons à reprendre cette phrase et à la lire autrement) d'objecter que pour Dreyer même, le cinéma ne prétendit jamais qu'à être une discrétion, une transparence, un effacement devant des thèmes, des sujets, des personnages, une esquive, un mode de révélation modeste, attentif, de sentiments, de conduites, un moyen de laisser venir en lumière quelque intimité ou intériorité des êtres. Nous n'en serons que plus fortement confirmés dans notre certitude qu'un travail, lié à une intention, peut la déborder en ses effets largement et de toutes parts, échapper aux claires décisions de l'auteur, à son projet concerté, se retourner contre lui et sur lui jusqu'à provoquer sa disparition en substituant sa porpre parole à la sienne.

Ici, dans des plans qui refusent avec obstination l'étagement en profondeur, la fuite perspective, l'échappée (« Il faut supprimer les notions de premier plan et d'arrière-plan »), la partie se joue frontalement, latéralement, en aplats, en larges gammes de temps, tout a lieu comme dans le mouvement de la lecture, dans un inlassable déplacement de la gauche vers la droite, de la droite à la gauche, mais d'une lecture où l'habituelle progression du regard serait cette fois prise en charge, guidée par les lents, incessants mouvements de caméra latéraux ou, quand le plan reste fixe, par ceux des personnages en son espace. Lecture aussi où, de la droite à la gauche, ne s'effectuerait pas le saut de la fin d'une ligne au commencement de l'autre mais démarche continue d'un retour sans levée. Lecture, écriture à **retour de bœuf,** boustrophédon, écriture par sillons ? La plus économe de temps, d'espace et d'énergie, attentive à ne pas rompre l'inlassable translation, et qui expliquerait peut-être de cette œuvre la solidité, la tenue, la fermeté, l'égalité, la pesanteur bénéfique, paysanne, la densité, la consistance. Nous ne sommes pas contraints, comme chez les cinéastes de la profondeur de champ, à pratiquer le va-et-vient entre le proche et le lointain par quoi, nous y obligeant, ils dialectisent leurs plans et en assurent la cohérence et la globalité, non plus qu'il ne nous est possible d'espérer le pôle, la certitude d'un point de fuite où notre regard plongerait pour se rassurer et se recueillir. La somme est là, devant nous, faite de peu d'éléments, à parcourir, explo-





« LE MAITRE DU LOGIS » : MATHILDE NIELSEN ET JOHANNES MEYER.



• GERTRUD • : BAARD OWE ET NINA PENA RODE.

rer en même temps que le film, nous sommes liés, tenus à son déroulement, sans avance ni retard, toute la capacité de notre attention comblée, qui n'a lieu de se disperser ni de choisir. Un espace est suscité, tout se passera dans l'étalement, le déploiement, l'interrogation précise et mesurée de cet espace. Très souvent une séquence nous aura parue constituée de seuls déplacements latéraux puis, la recomposant en notre mémoire, nous découvririons qu'elle effectuait insensiblement le tour complet d'un décor, le film constituant en quelque sorte la projection horizontale d'un très vaste cercle (ainsi « Ordet » est-il construit par des pano-travellings à très large rayon de courbure, des mouvements de plus en plus concentriques, jusqu'à celui enveloppant Johannes et la petite fille, cercle le plus étroit du film, sa métaphore, sa réduction formelle).

Egalité : nous avons tout à l'heure évoqué ce terme. Tout, ici, participe d'un ordre (la panique, ou l'imminence, vont tout à l'heure le perturber, mais sans coup férir), d'un équilibre (qui va se défaire sans basculer dans l'anarchie parce que, insensiblement, le désordre s'est à sa place **installé)**. Pas plus que l'espace ne se creuse en une profondeur, il n'y a d'éléments trop marqués, de centre trop visible, de relief captateur, de part et d'autre desquels l'intérêt, l'attention risqueraient de dévaler, de s'amoindrir. A l'opposé de toute apparence trop lumineuse, les films de Dreyer diffusent une sorte de clarté seconde, progressive, bien loin de l'éblouissement. La résorption dans le blanc s'opère en de lentes gradations, comme si le film même constituait un immense fondu. Comme pour l'espace du plan, nous sommes tenus à un parcours de la lumière (et des voix), nous partons de plain-pied avec le film, dans une familiarité inexplicable. Le nivellement, l'égalisation procurent une incomparable impression de feutré, de tapissé, le sentiment d'un dynamisme secret des lignes immobiles, d'une fixité sans raideur des figures animées. Nous subissons une présence, un présent intégral.

Que l'on adopte maintenant un champ d'observation plus vaste et, reculant de l'ordre du plan à celui de la séquence, l'on observera en action le même principe directeur. Les séquences existent liées entre elles, maintenues dans leur cohérence par une modulation souterraine plus que par une succession d'événements (modulation confiée aussi bien à la lumière, aux mouvements ou aux voix...) jusqu'à la somme finale, assurée, qui les assemblera toutes, augmentée d'une qualité de **plus**, supplément générateur de l'étrangeté, du mystère où les études de Dreyer ont le plus souvent buté, quand elles ne les ont pas affadis par un langage curieusement ensorcelé.

Mystère, étrangeté, certes sensibles en rien réductibles cependant à une esthétique de l'anomalie immédiate (même dans un film qui, comme « Vampyr », pourrait se les permettre toutes), de la surprise, du choc, de l'insolite. Mais à la mesure d'une écriture limpide : parties à chaque instant lisibles pour un tout anormal, sens partiels repérables pour une somme basculant dans un sens plus vaste (à condition qu'on ne le limite pas à une résolution thématique, fictionnelle). Une fois franchi un certain seuil de précision et de clarté, l'évidence la plus assurée engendre à tout coup le mystère le plus dense, les significations **tombent**, littéralement, **sous le sens**. L'égalisation forcenée des scènes, assemblées en un réseau d'une cohérence telle qu'il devient impossible d'en privilégier aucune (1), de décréter laquelle dépend de l'autre, laquelle offre son appui, le déplacement d'un centre qu'on nous promet et dérobe en fin de compte, les contradictions imposées par les rigoureux glissements d'écriture, nous trouvons là l'équivalent exact de la « consistency » définie par Edgar Poë, interaction des causes et des effets provoquant la déroute de notre logique, habituée à une successivité linéaire, aux processus de consécutions irréversibles, à une temporalité productive.

Continuités analogiques, équivalences, dépendances des éléments entre eux, soutiens réciproques des parties, globalité sans faille. Figure et fond : leur indivision essentielle, le jeu indéfini de leur réversibilité, la dissipation de l'une dans l'autre, l'exhaussement de celui-ci sur celle-là : nous approchons ici à ce qui est fondamental dans le travail de Dreyer, ce par quoi il ne met pas seulement en question le puritanisme, l'intolérance, le racisme, le rigorisme, mais interroge le cinéma en son principe même et tend, asymptote à lui-même comme toute grande œuvre, à ne plus dire que lui-même. Mouvement décelable bien avant « Jeanne d'Arc » mais en ce film pour la première fois théorisé. On sait comment (2), en réduisant son décor à l'extrême, en le simplifiant (grandes surfaces uniformes, blanches), Dreyer parvint à échapper à l'indistinction dont est frappé un fond quand survient un gros plan : autour des visages, l'environnement gagnait en matérialité, autour des corps, en abstraction. L'expérience s'est poursuivie, compliquée, enrichie après coup, principalement avec « Vampyr », « Ordet » et « Gertrud » et appliquée à des décors beaucoup plus « réalistes ». Le fond, dans ces films, sécrète ses figures, celles-ci ne lui pré-existent pas mais émanent de lui, prêtes à tout instant semble-t-il à réintégrer leur gite, à le laisser envahir la surface totale du champ, se confondre à celle même de l'écran (3). D'où leur aspect fantomatique, engourdi, le sentiment d'improbabilité ressenti, l'imminence de dissipation qui guette les personnages, et comme une usure déjà en action, un pâlissement, une fatigue non pas physique : formelle. Tout a lieu dans l'éloignement, l'exténuation (le temps du souvenir, les mécanismes de l'oubli, la dimension spécifique aux songes ou aux rêveries sont ainsi pris aux pièges). Le support (toile du peintre, tissu de l'écran, page blanche de l'écrivain, charpente de la sculpture), cette évidence matérielle contre laquelle notre culture n'a cessé d'exercer sa censure au profit d'un ailleurs utopique, se trouve dénudé, l'espace de l'écran semblant susciter l'espace propre au film, au lieu d'en être le réceptable passif. Nous pouvons maintenant lire autrement la fameuse phrase de Dreyer « nous servir de la caméra pour effacer la caméra » : c'est mettre à nu l'espace premier qu'elle semblait avoir pour tâche de combler par son travail, d'effacer, c'est faire venir au jour le support dont on attendait que les figures qu'elle anime dissimulent la présence. A l'extrême pointe de cette tentative, elle-même inouïe dans l'histoire du cinéma (4), prend place l'exemple terminal de « Gertrud », où dans le mouvement sans répit de passage de la droite à la gauche du champ, de sa gauche à sa droite, dans ces pauses même qui, si longues soient-elles, ne dissimulent pas qu'elles ne sont justement que des pauses, les figures semblent s'être décollées du fond, être cette fois passées derrière lui, dans un léger retrait qui n'est en rien celui d'une profondeur indue, leurs regards ne se rencontrant plus, ne se croisant pas, maintenus en leur isolation, ne nous regardant même pas, mais coïncidant avec le nôtre pour fixer un tissu blanc devenu visible, presque palpable entre eux et nous, à force de travail enfin vidé. — Jean NARBONI.

1) Sauf à tomber dans la mythologie des « moment forts », scènes clés, épisodes de pointe, liée elle-même à la commune obsession téléologique pour quoi tout doit tendre vers un horizon utopique, où ce qui précède, comme par miracle, viendrait s'abolir et trouver sa justification. Nous pouvons citer comme exemple magistral de ce dérobement incessant du sol scriptural les travaux de Maurice Blanchot, dont « L'Arrêt de mort », par sa cruauté, en ses incessants déplacements de significations, n'est pas sans rappeler le mouvement à la fois tranquille et panique qui obsède « Ordet » (Inger en souffrance, sauvée, puis mourant, le médecin à peine sorti, pour ressusciter ensuite).

2) Lire à ce titre l'article de Barthélemy Amengual dans « Etudes Cinématographiques », n° spécial Dreyer.

3) Souvenons-nous du rêve raconté par Gertrud où elle se voyait poursuivie et déchiquetée par des chiens, et de la tapisserie devant laquelle nous la retrouvons plus tard, figurant exactement la scène.

4) Mais dont la descendance se laisse voir, systématiquement explorée, dans les films de Jean-Marie Straub, plus diffusément chez Robert Kramer (dans « In the Country » plutôt que « The Edge »), parfois chez Garrel.

Rhétorique de la Terreur

par Jean-Louis Comolli

1. Un premier problème : Dreyer cinéaste moderne ? Soit. — Ne faut-il pas qu'il le soit par quelque côté pour solliciter **une autre** attention que celle (un peu trop quiète) dont sont ordinairement honorés les « classiques du cinéma » ? Que soit en effet **différent** le souci qu'il suscite, il suffira pour l'indiquer de relever l'importance accordée à « Gertrud » (alors que victime, précisément, d'un à-rebours de snobisme) par nombre de cinéastes, critiques, cinéphiles, l'année même où paraissaient « Le Silence », « Bande à part », « Toutes ses femmes », « La Punition », « Les Fiancés », « Pour la suite du monde », « Le Terroriste » ou « Le Journal d'une femme de chambre »... Qu'en telle compagnie (où l'espièglerie du sort veut que ne manquent pas les films novateurs) « Gertrud » ne détone pas, n'en seront surpris que ceux qui s'empressèrent de le ranger au rayon des trop fameux « chefs-d'œuvre de la sénilité ». Mais cette « sénilité » à l'œuvre dans « Gertrud », précisément que serait-elle, sinon ce qui chez Dreyer **toujours** rebuta : dehors rigoristes, sévères, componction, certaine inclination pour les grands et graves sujets : nombre de traits (peu riants) qu'on s'accordait à imputer, avant la « sénilité », à sa « nordicité ». Or ils sont bel et bien tels, ces dehors dreyeriens : peu amènes ; et non seulement eux, mais aussi la somme énorme, terrifiante, sur cette œuvre, d'exégèses spiritualistes, mystiques, chrétiennement crétinisantes, mais aussi la réputation (fâcheuse) faite à Dreyer d'un « cinéaste de l'âme » : en voilà assez, semble-t-il, pour rendre quelque peu incongrue, ici, l'épithète de « moderne ». Mais on m'opposera immédiatement l'assez complet (et riche) inventaire des traces, signes, menées et actes de la modernité chez Dreyer (rôle de la parole, structuration des temps et espaces, épurement, réduction à l'essentiel des formes, mouvements, cadres, aires parlées et imagées, raréfaction des effets jusqu'à leur plus de densité, observation rigoureuse, application extensive des partis pris, voire paris, formels, etc.) — inventaire à n'en pas douter décisif. Mais alors (et cela ne va pas sans troubler) n'est-ce pas précisément dans cet intervalle (cet abîme) qui semble séparer tout ce qui est du côté du propos, thèmes, significations (tels du moins que veulent les lire aussi bien ceux qui prônent la spiritualité de Dreyer que ceux qui rejettent celui-ci à cause justement de celle-là) de tout ce qui est du côté des formes et finalement du cinéma — ne serait-ce pas dans cet écart **anormal** que résiderait le premier problème ? Faut-il tenir le cinéma de Dreyer pour moderne et comme nous concernant essentiellement **malgré** tout le fatras vieillot de discours sur l'âme auxquels il se trouve avoir tout de même donné lieu, mais qui, eux, ne nous concernent en rien ? En vue d'une lecture actuelle de l'œuvre, doit-on écarter (comme honteuse), ou décréter secondaire, ce qui passe pour être sa thématique ? Et ne retenir, de cette œuvre dès lors censurée, que ce qui, en ses formes seules, la lie aux courants présents du cinéma, au global tissu formel actuel ? On peut craindre qu'à telle tentation ne cèdent, par commodité, les analyses centrées sur la texture même des films — qui est sans doute la visée essentielle —, se satisfaisant, quant à leur texte, de le tirer du côté d'un progressisme de bon aloi, rassurant. Lequel « progressisme » pourtant ne résoud rien : n'étant en fin de compte, du fait même du vague de la notion, rien d'autre que la face profane, la version humaniste de ce que les exégèses chrétiennes, elles, nommaient quête de la grâce, sens du sacré, spiritualité. Comme s'il s'agissait de donner le change — mais précisément les films de Dreyer à **ce** change ne gagnent rien.

2. Dans la thématique jusqu'au cou, résolument. Mettre la thématique de côté, dans un à part prudent, afin de garder les mains libres pour la manipulation exclusive des formes, et laisser l'œuvre en pâture aux interprétations para-religieuses, ce serait faire bon marché de cette pleine mesure du cinéma qui peut seule être en cause dans une perspective moderne. Ce qui est à l'œuvre chez Dreyer mieux encore que chez d'autres « pilotes », c'est bien sûr une écriture totalitaire, où formes, et sens, sont ensemble responsables d'eux-mêmes, formes, et sens, de leurs liaisons, interdépendances, rapports de fonctionnement, bref, de leur forcément synthétique lecture.

Un second problème est donc posé — ou plutôt le premier se pose d'une autre façon : s'il est vrai que pour qu'elle nous requière il faut engager la totalité de l'œuvre, comment s'accommoder des délires mystiques, humanistes, théologiques qui se sont abattus sur elle comme corbeaux sur les blés ? Primo, il faudrait voir de plus près si le discours est bien de telle teneur que l'ont dit et répété les discours sur le





« LA REVOLUTION FRANÇAISE », TROISIEME EPISODE DE « PAGES DU LIVRE DE SATAN ».

discours ; secundo, se mettre à déchiffrer non plus les significations (sur lesquelles on peut indéfiniment gloser) mais patiemment le mot à mot même des films, forme à forme, celles-ci, en fin de compte, devant dire et livrer (dans la perspective d'un plein cinéma) tout et le tout de l'œuvre, son fin mot. (Cf. article précédent).

A réduire à l'essentiel les thèmes dreyeriens (comme le cinéaste opère en réduisant à l'essentiel ses formes et modes), on constate assez vite qu'il convient de renverser radicalement le point de vue des analyses spiritualistes. Les héros (héroïnes) de Dreyer ne souffrent ni ne meurent pour une foi, un idéal, une cause (Dieu ou Amour) dont ils seraient habités comme d'une grâce d'essence supérieure qui s'exprimerait au prix de leur « martyre » : leur situation est au contraire qu'ils ne savent pas très bien ce qu'ils sont ni ce qu'ils *veulent*, qu'ils *vont* plutôt à l'aveuglette (même Jeanne, comme **égarée** parmi ses juges), tâtonnants, agités d'incertitudes, la fameuse flamme intérieure qu'on leur prête bien vacillante à vrai dire (témoins : la sorte de résignation lasse que Gertrud traîne après elle, les affolements et retournements de l'Anne de « Dies Irae », et même l'obstination mystique du patriarche d' « Ordet », toute en soubresauts et tassements, dents de scie). Loin qu'ils soient mûs par quelque force de l'âme (de la nature si l'on est humaniste) qui nourrirait leur (prétendue) révolte et leur ferait incarner une Justice supérieure s'opposant à la basse justice (traduite dès lors par injustice ou intolérance) des autres, selon le schéma du conflit manichéen le plus classique (pur/impur, etc.), les personnages ici ne sont « positivement » définis que par la somme des négations qui les entourent : ils ne seraient précisément **rien** (bonheur ou malheur sans histoire) s'ils n'étaient (tous : Anne, Gertrud, Jeanne, Johannes — et Jésus) rejetés par le Monde. Mis au ban de la Société (et de tous les types de sociétés, dont Dreyer dresse un inventaire assez varié et complet), — et par-là scandaleux, oui, mais par cette exclusion seulement, qui bien loin de dévoiler leur « nature », dénonce celle de la société qui commande. L'Ordre régnant tout d'abord les désigne, en quelque sorte les élit (mais « élus », ils ne le sont que de cette manière, bien malgré eux, et non pas du fait d'une intervention ou prédétermination d'essence divine), avant de les exclure, les combattre et les châtier, non tant qu'il les redoute, puisqu'ils sont bien inoffensifs (prophètes de peu d'audience, médiocres sorcières, théologiens de café, ou tout simplement amoureuses plus ou moins déçues), mais parce qu'il est dans sa **logique,** dans son ordre d'Ordre régnant de réprimer la moindre différence. Ce qui est dénoncé dès lors dans l'œuvre entière, et de bien des façons, ce n'est pas tel égarement (plus ou moins passager, daté historiquement, lié à tel contexte) d'une société qui la conduit à l'intolérance, à toutes inquisitions, ce n'est pas non plus l'Intolérance pour elle-même, dans l'abstrait, comme tristement naturel penchant de l'Homme, mais très précisément la condition répressive de toute société, **le mécanisme** répressif lui-même de tout Pouvoir. Que la Société soit visée et non les hommes ou les Dieux, ce fait l'accréditera que c'est chaque fois aux représentants les plus autorisés, officiels, de l'Ordre (ou classe) au pouvoir qu'ont affaire nos héros en rupture de ban : gouvernants, prêtres, juges, patriarches, officiers, politiciens, maîtres du logis, poètes couronnés de lauriers et ministres dotés de portefeuilles ; corps sociaux, donc, dans l'exercice plus ou moins solennel de leurs fonctions sociales. Face à ces maîtres et à leurs pompes, non pas des prosélytes de la Résistance de l'Individu, non pas des martyrs de la lutte de l'Ame contre la Matière — mais de doux rêveurs (tout au plus), parfaitement représentatifs de toute la banalité humaine, et victimes à ce seul titre, en ce que la Société brise ceux qu'elle ne corrompt pas. (Que la répression prenne le masque de l'orthodoxie chrétienne ou de la tranquillité bourgeoise ne change précisément rien à l'affaire). Peut-être y a-t-il là de quoi fermer un peu les vannes des interprétations spiritualistes de Dreyer, et quant à son « progressisme », le voici du coup bien extrémiste.

3. Du poids des choses dans le film. Si c'est bien à ce mécanisme automatique de la répression sociale que s'en prennent les films de Dreyer, il reste à remarquer qu'eux-mêmes, ces films débusqueurs de pièges, à cette fin se constituent en pièges, mettent en jeu une mécanique formelle tout aussi répressive, rigoureusement réglée, au fonctionnement aussi implacable, que celle des ordres et sociétés dénoncés. Chaque film s'élabore, s'articule, selon un parti pris formel d'une part en lui-même contraignant (plans longs, mouvements lents, etc.), d'autre part doublement contraignant d'être rigoureusement tenu. Un principe moteur met en branle (quasi mécaniquement) l'ensemble des plans, règle cadres, déplacements, jusqu'aux lumières et débits verbaux, sécrète une totalité formelle tellement cohérente et fonctionnelle, qu'elle en devient non seulement oppressante et opprimante : signifiante, qu'elle **matérialise** la thématique. Tels décadrages et recadrages latéraux tout à la fois lient et éloignent Gertrud, la laissent flotter dans un espace (sentimental) instable ; Jeanne est suppliciée autant par cadres et angles que par ses juges ; c'est la lenteur extrême des gestes, des regards, du déroulement même de l'action, qui tout à la fois accable et éduque le maître du logis, autant que la longue patience et la lenteur calculée de Marthe... Le mécanisme social broyeur d'hommes comme la roue du moulin de « Vampyr » ?

Jean-Louis COMOLLI





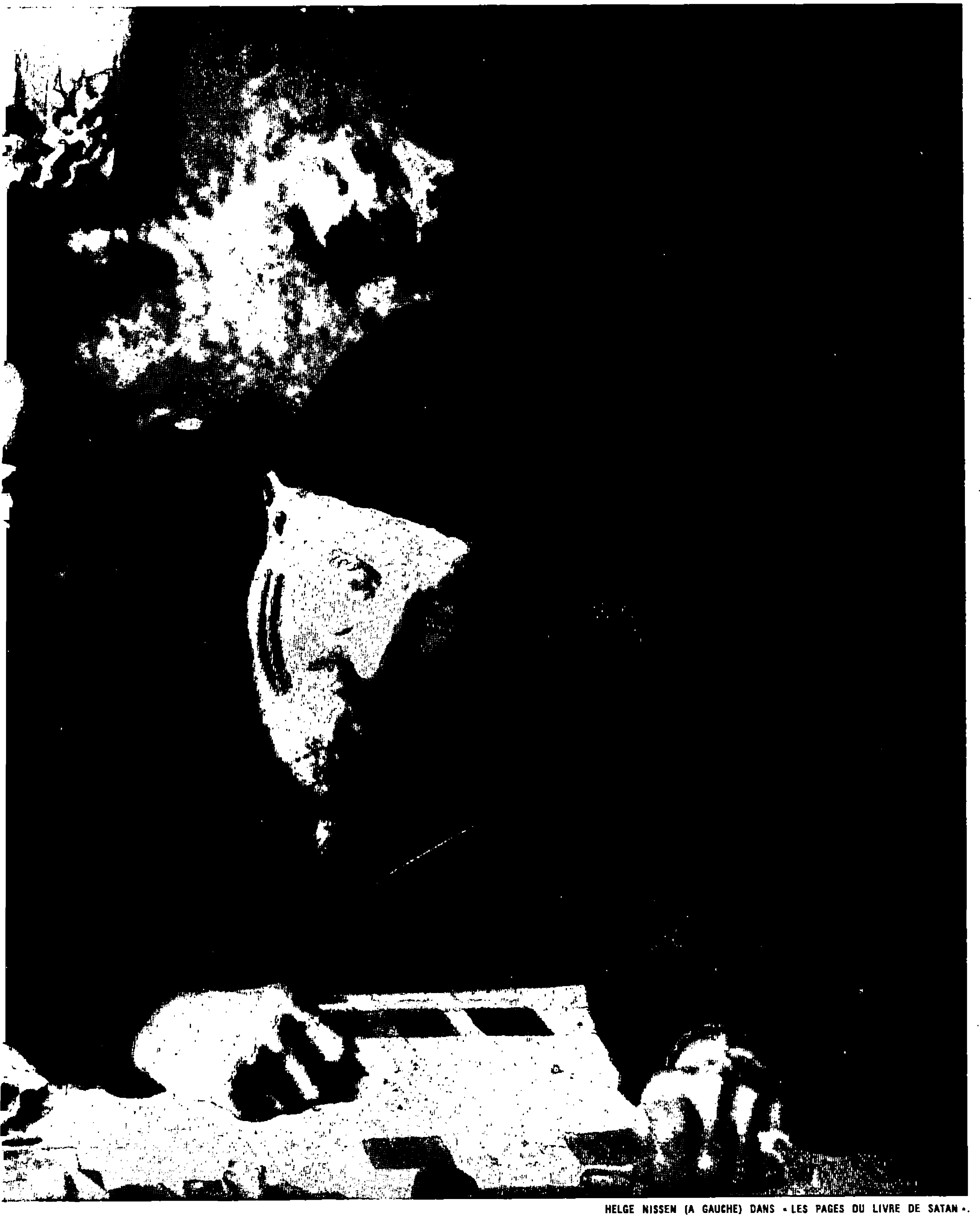
• ORDET • (EJNER FEDERSPIEL, CAY KRISTIANSEN).





« LA QUATRIEME ALLIANCE DE DAME MARGUERITE » (ELNAR ROD).





HELGE NISSEN (A GAUCHE) DANS « LES PAGES DU LIVRE DE SATAN ».


150



« ILS ATTRAPERENT LE BAC ».

Les nuits blanches de l'âme

par Barthélémy Amengual




« LES PAGES DU LIVRE DE SATAN » : EBON STRANDIN (A GAUCHE)

L'art n'est pas toujours évident au cinéma, sans quoi on en aurait moins débattu. Mais sa présence est aveuglante chez Dreyer ; et si les détracteurs de son œuvre ne manquent pas, je doute qu'ils en aient **vraiment** à son génie d'artiste. Il faut entendre art ici comme architecture, création totale. Elie Faure disait du cinéma « architecture en mouvement, (capable) pour la première fois dans l'histoire, d'éveiller des sensations musicales qui se solidarisent dans l'espace », qu'il remplirait « bientôt, dans l'édification des charpentes qui soutiennent l'ossature visuelle de l'intelligence, le rôle que l'architecture avait assumé jusqu'ici » (1). Très consciemment, Dreyer se voulait architecte : « Dans le film architectural, le metteur en scène assume le rôle de l'architecte » (2).
Il y eut dans l'histoire du cinéma un autre immense architecte ; et son rappel ici n'est pas inopportun. Avec Eisenstein en effet, Dreyer est le seul fils spirituel de Griffith, le seul héritier direct de l'auteur d' « Intolérance ». Il est né d' « Intolérance » et il a refait dix fois « Intolérance ». (Cela devrait-il surprendre, à l'heure où une bonne moitié des cinéastes d'aujourd'hui — et des meilleurs — « fait » du Godard ?) Et l'on sait à quels sommets il devait porter le gros plan et le dénouement, également griffithien, en forme de crucifixion. Certes, à l'éparpillement du maître américain, il a substitué le resserrement, la raréfaction du diamant ; à la spontanéité du Primitif, une préméditation eisensteinnienne, à la bonne conscience assez superficielle de son modèle, les profondeurs ambiguës d'un esprit tourmenté. Car on entend bien qu'hériter de Griffith, quand on est du pays de Kierkegaard, ne veut guère dire plus qu'hériter d'un ébranlement premier, d'une démarche exemplaire, de quelques suggestions stylistiques aussi, qui révèlent un créateur à lui-même en attisant le sentiment de sa propre liberté : « Et moi aussi je suis peintre ! ».
Ce n'est pas ici le lieu d'exposer comme tous les films de Dreyer, ou presque, reprennent inlassablement un unique thème : l'oppression d'un innocent par quelques individus, une famille, une secte, une église, une armée d'envahisseurs, plus souvent l'ensemble de la société dans son moralisme ou quelques-unes de ses institutions, — oppression et intolérance qui conduisent le héros au suicide, au supplice, à la révolte, parfois au crime, toujours à **la résistance.** Violence est faite à l'homme qui refuse d'abdiquer sa liberté, sa dignité, sa vérité d'individu, sa singularité, et Dreyer, toujours du côté des victimes malgré ses « distances », témoigne de et proteste contre ce **racisme** protéiforme.
L'antiracisme de Dreyer, au sens strict cette fois, est au reste inscrit dans sa biographie ; son projet de film sur Jésus devait s'intituler **Jésus juif ;** en 1934 il refusa d'aller tourner en Alle-

magne, pour Olaf Fjord, un film tiré du « Pan » de Knut Hamsum, « n'étant pas disposé à travailler dans un pays antisémite » (3) ; il s'échappa du Danemark occupé, en décembre 1943, dès que le sol y devint trop brûlant (« Dies Irae » était sorti en novembre) et il se réfugia en Suède.

Que la critique spiritualiste ramène le destin de tous les héros dreyeriens à la vocation du martyre, à la souffrance passivement subie et offerte à Dieu pour le salut des hommes selon le modèle christique, ne doit pas obscurcir l'irréfutable réalité de ce martyre : à savoir qu'il est le supplice d'un résistant. « La Passion de Jeanne d'Arc », c'est la résistance de Jeanne combattant pour une certaine idée **raisonnable** de la nation, de la justice, de la légitimité, comme la passion d'Anne (dans « Jours de colère ») est la résistance d'une femme qui s'insurge en fonction d'une certaine **idée** qui lui parait **raisonnable** du bonheur, de l'amour, de la vie. Ces lapalissades devraient-elles avoir besoin d'être répétées ?

La foi oui, mais d'abord la foi en soi-même (Dame Marguerite de « La Quatrième Alliance »), en la vie et l'amour (Zoret, le peintre de « Michael », le jeune couple de « La Quatrième Alliance », celui de « Vampyr », de « Deux Etres », Anne de « Dies Irae », « Gertrude »), en sa cause (Siri, des « Pages du journal de Satan », la nourrice du « Maitre du logis »), sa cause et sa mission (« Jeanne d'Arc », Johannes dans « Ordet ») est toujours le ressort fondamental. Elle seule soustend et bande la force d'affronter l'oppression. On parle vite de souffrance passive, mais les moyens de faire autrement ? de contre-attaquer ? — Si elle le pouvait (et peut-être le peut-elle). Anne ferait mourir son vieux mari autrement qu'en intention, comme le joyeux pasteur de « La Quatrième Alliance » invente mille traquenards pour que sa Dame Marguerite s'y rompe le cou. Quand, mis à la question, un Gabriel Péri, un Lumumba se tait, son « dieu » n'est certainement pas celui de Jeanne mais il « fonctionne », si j'ose dire, de la même manière ; il lui donne le courage et la force de ne pas apostasier. La mort consentie — dans les conditions atroces qui lui sont alors faites — la mort **voulue** (en ce sens seul qu'elle pouvait être refusée et que le héros a accepté qu'elle soit celle-là qu'on lui inflige) devient victoire sur la mort car elle lui donne un sens. Et donnant un sens à la mort elle donne sens à la vie. Sens humain si, comme je le crois, tout le surhumain est aussi dans l'homme, **de** l'homme.

Que « La Passion de Jeanne d'Arc » soit un film sur la **résistance**, les propos de Dreyer touchant l'histoire des Juifs au temps de Jésus le confirment à vingt-cinq années de distance. Quand il pense à son film sur la passion du Christ, qu'il prépara concrètement autour de 1951, il le voit, à l'égal de « La Passion de Jeanne d'Arc », comme un Procès du Christ : une répression, une oppression **politiques**, menées contre un homme de foi, citoyen d'un peuple colonisé. Son but avoué est d'innocenter les Juifs du crime de déicide ainsi qu'il avait innocenté Jeanne des crimes de sorcellerie et de trahison. Il dit :

« Quelques jours après l'occupation du Danemark par les Allemands, il m'est venu à l'esprit que les Juifs avaient dû se trouver dans la même situation que nous. La haine que nous éprouvions envers les nazis, les Juifs avaient dû l'éprouver envers les Romains. Ma théorie s'est constituée à partir de cette découverte. (...) Il y en avait cependant quelques-uns qui n'acceptaient pas leurs souffrances avec la même patience (que leurs frères) et préféraient rendre terreur pour terreur. Ils formaient une secte, les Sicaires, qui engagea la guérilla contre les Romains. (...) Ils brûlaient les récoltes des collaborateurs) ou exécutaient ceux-ci sans pitié. On peut les comparer à nos maquisards. (...) En se laissant acclamer en tant que Messie, Jésus se faisait soupçonner par les Romains d'être complice des groupes révolutionnaires juifs. Quand enfin, Jésus se mit à expulser du parvis du Temple les agents de change et ceux qui vendaient les animaux destinés aux sacrifices, cela représenta une telle violation de l'ordre social que les Romains aussi bien que les autorités juives ne purent que s'indigner étant donné leur conception des choses. » (4)

En 1943, « Dies Irae » ne pouvait pas ne pas apparaître comme un film de résistance. Dreyer aurait, parait-il, refusé cette interprétation (5). N'empêche qu'il écrivait à Copenhague, à la sortie du film, et juste avant de se réfugier en Suède :

« La tension latente, l'horreur aux aguets qui faisaient le fond de la vie de chaque jour dans le Danemark du XVII[e] siècle, étaient les éléments que je désirais représenter. Certains pourront penser que le sujet appelait un développement plus violent de l'action. **Mais regardez autour de vous et vous verrez combien sont communes et peu dramatiques les plus grandes tragédies de la vie réelle. C'est peut-être là l'aspect le plus tragique de la tragédie.** » (6) (Je souligne).

Il était difficile d'être plus clair.

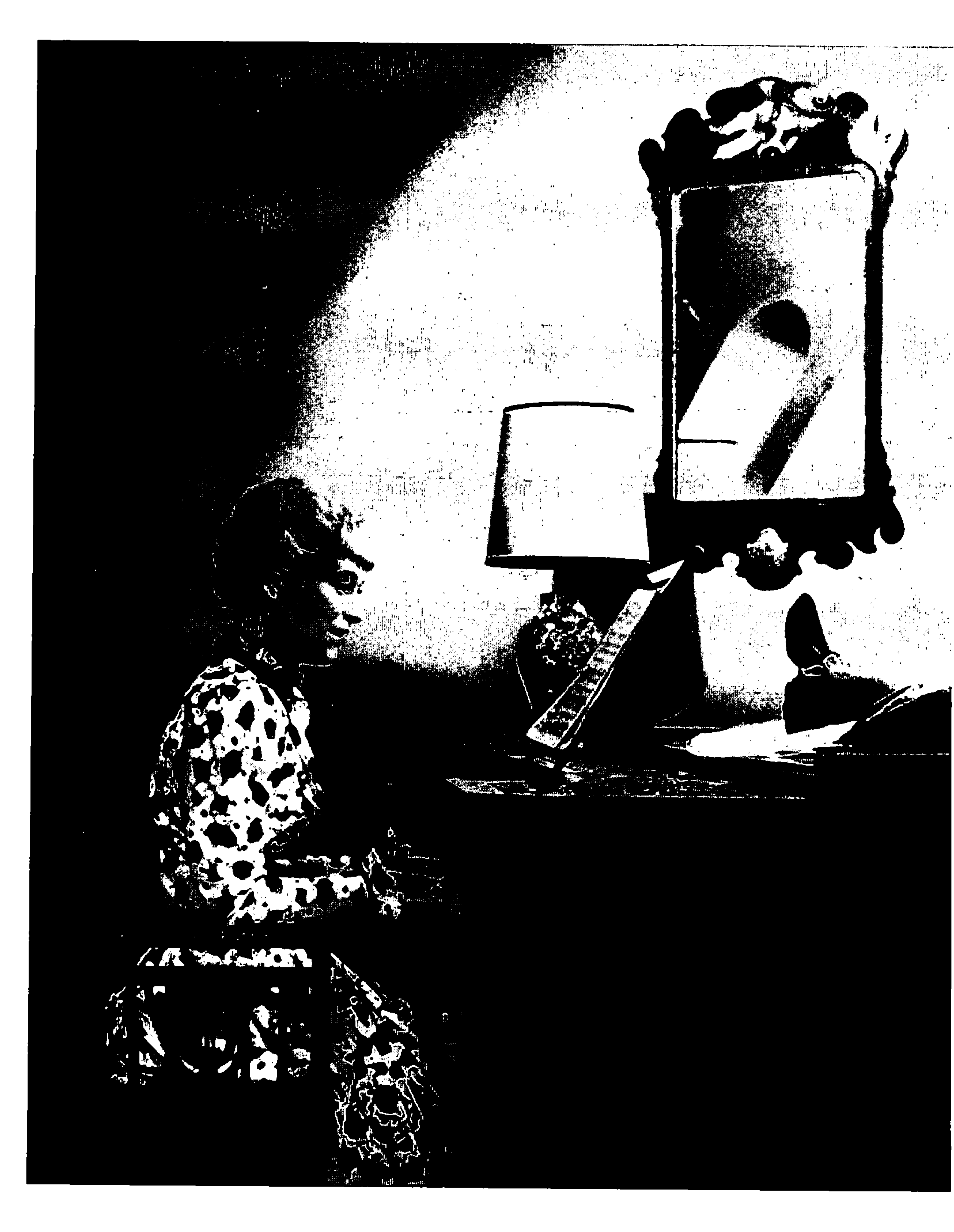
Vittorio Saltini exagère sans doute lorsque, sollicitant abusivement « Ordet », il célèbre le caractère positif, « progressiste », de la pensée de Dreyer. « Le dénouement tragique de « Jeanne d'Arc » et de « Dies Irae », la fin heureuse de « Vampyr » et d' « Ordet », expriment la révolte, ou la victoire, la vie libre, intimement sacrée ou diaboliquement terrestre, sur la mort et sur l'oppression, sur la religion positive et sur les prêtres, toujours méprisables chez Dreyer. Personne ne dira que Dreyer croit à la réalité des vampires. « Vampyr » est la visualisation du sens de la mort, des forces obscures qui s'agitent en l'homme et qui, à la fin du film, sont vaincues par la raison. De la même manière, dans « Ordet », le miracle chrétien qui, dans le vieux drame kierkegaardien de Munk était pris au pied de la lettre, devient chez Dreyer, comme les dieux de la tragédie grecque, pure fable. C'est un prétexte poétique pour exprimer le rêve d'une victoire de la nature, de la vie terrestre sur ses racines obscures et sur la mort. » (7) Dreyer ne croyait pas aux vampires ? Je n'en suis pas si sûr. Mais si Saltini exagère, il ne s'égare pas. Chez Dreyer, ailleurs que dans « Ordet » — que je tiens pour le premier, l'unique film catégoriquement, exclusivement chrétien (luthérien) du cinéaste — les choses sont **aussi** comme il le dit.

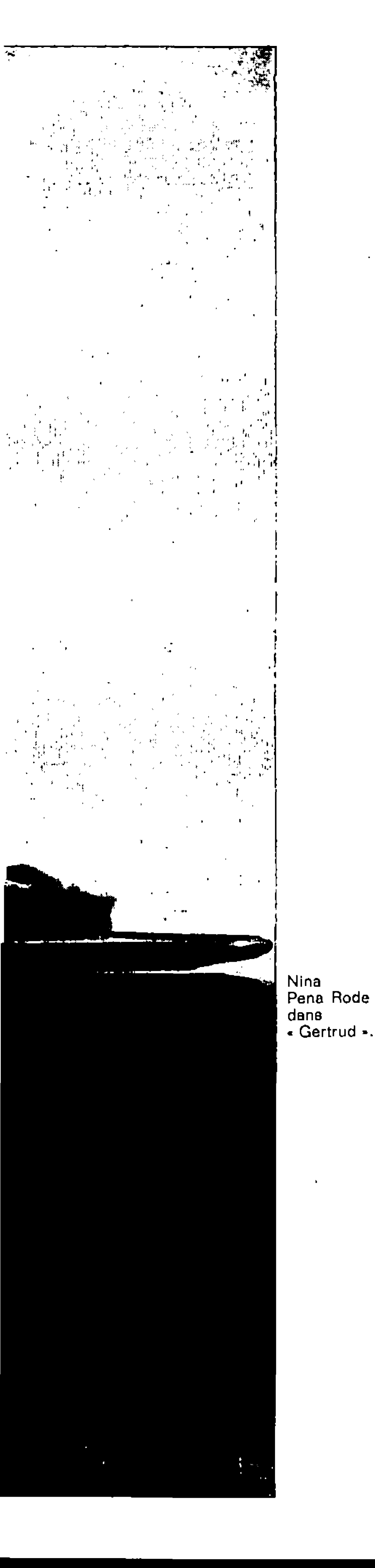
On remarquera que les « résistants » de Dreyer sont tous ou presque des femmes. Femmes fortes, obstinées, d'une farouche vitalité, d'une grande richesse intérieure. Chez Bergman aussi bien sûr et il ne serait pas inintéressant de savoir pourquoi. Tradition nordique, tant sociale et religieuse que culturelle ? Guido Aristarco avance une explication plus subtilement dialectique, et qui donne à soupçonner quelque déchirement secret derrière pareille constance, lorsqu'il suggère de voir là la trace de Regina Olsen, la fiancée de Kierkegaard : « Ici encore des hommes doivent le meilleur d'eux-mêmes à une jeune femme : ils ne l'apprennent pas précisément d'elle, mais à cause d'elle. » (8)

Tout change de façon décisive avec « Ordet ». L'univers de Dreyer alors bascule ; ce qui faisait son arrière-fond, son horizon mythique, vient au premier plan. L'intolérance, jusque-là réalité sociale, mal extérieur, phénomène historique, vire de sens, devient dimension métaphysique du monde. De l'acceptation morale l'on est passé, pourrait-on dire, à l'acceptation médicale. C'est l'être qui, désormais, souffre d'une intolérance généralisée à la vie terrestre, charnelle. D'intolérante, la condition humaine est maintenant intolérable. La lumière, la photographie d' « Ordet » est de ce point de vue admirable qui donne un tour cadavérique à la lividité des paysages eux-mêmes. Le surnaturel — avec ses lumières d'abîmes, ses prestiges et ses fascinations contradictoires (magie ou religion, « expérience intérieure » d'un Sade, d'un Bataille) — pouvait hanter tous les décors de Dreyer. Ici, désormais, c'est la mort physique, physiologique, qui les décompose. Guido Aristarco a raison de dire qu'avec « Ordet » Dreyer se convertit sans restrictions à l'irrationalisme kierkegaardien. L'individu, fût-ce muettement, protestait contre la tyrannie ; l'individu proteste à présent contre la vie (et que ce puisse être au nom d'une vie



Anna Svierkier et Thorkild Roose dans « Dies Irae ».





Nina
Pena Rode
dans
« Gertrud ».

plus haute mais extra-terrestre ne change rien, à mes yeux, à sa protestation).

« L'étrange aventure de David Gray » en fondant son tragique sur la « succion » macabre du vampire et de ses accolytes — plus nombreux en définitive que les « bons » —, en conférant magistralement à cette absorption anthropophagique un retentissement cosmique et cette forme d'éternité que lui assure la chaîne ininterrompue des vampirisés-vampiriseurs, ouvrait déjà la voie à « Ordet ». Dans la mesure où « Dame Marguerite » Chopin, la fausse-morte, le Docteur, sont des notables (le châtelain aussi, mais Dreyer porte sur lui un éclairage fort louche finalement), ils compromettent, ils engagent la société « fleur carnivore » en tant que structure oppressive et exploiteuse de l'individu. Le gang vampiresque rejoint ainsi le sanhédrin de « Dies Irae », le tribunal du procès de « Jeanne ». Si nature et société sont solidaires et complices, c'est bien l'univers entier qui devient invivable.

Mais dans « Vampyr » encore, la raison tirée de son sommeil cessait d'engendrer des monstres, l'amour rendu au jour — un jour déjà bien spectral, l'emportait sur la mort. Tandis qu'avec « Ordet », « même dans la vie, après le réveil d'entre les morts, c'est la mort qui domine. C'est une vie qui empeste le sépulcre, où amarantes et violettes, même amoureusement cultivées, ne parviennent pas à étouffer le chrysanthème. (...) Même rendue à la lumière, Inger semble être encore dans un tombeau (la maison des Borgen) et les autres avec elle. Tous ont, au fond, l'air de survivants. » (p. 543) (8).

Il serait injuste toutefois de cantonner à « Ordet » l'insidieuse présence de la mort. Si elle atteint ici à la nécrophilie, elle n'en constitue pas moins une dimension constante de l'œuvre entier, sa basse profonde. Parlant de « La Passion de Jeanne », Dreyer ne dit-il pas tranquillement : « Je voulais interpréter un hymne au triomphe de l'âme sur la vie. » (9) Nous y avions lu, nous y trouvons toujours, un triomphe de l'âme sur la mort. Le rôle de la foi serait donc moins pour lui de conférer jusque dans la mort un sens à la vie, et par ricochet à ce monde, que d'aider à l'emporter sur cette vie réputée mauvaise. Plus tard, commentant le tournage de « Vampyr » : « Imaginez que nous soyons dans une chambre très ordinaire et qu'on nous apprenne tout à coup qu'un cadavre se trouve derrière la porte. En un moment la chambre où nous serions se trouverait complètement transformée. La lumière, l'atmosphère changeraient bien que restant physiquement identiques. » (10) Ce cadavre virtuel, effectivement, nous attend toujours derrière toutes les portes de Dreyer. C'est une malhonnêteté que de réduire cette obsession, cette hantise du supplice, ce goût du cérémonial et du rituel funéraires, cette curiosité pour les « Jeux interdits », à une problématique strictement morale ou religieuse. Et on saura gré à Henri Agel d'avoir souligné combien vite — complaisance ou fascination — l'art de Dreyer s'élève à une « esthétique, presque une liturgie de la torture », (11) combien la proximité sournoise de **l'innommable** confère à ses films un poids de réalité plus irréfutable que l'expérience même. (Pourtant, avec « Ordet », cet innommable recevra un nom.)

Il n'est que de songer à « La Sorcellerie à travers les âges » (1922) de Benjamin Christensen, pour voir tout ce que Dreyer a pu y apprendre — composition, luminisme, allusions abstraites — mais pour voir aussi comme lui est engagé corps et âme, par-delà une raideur rigoriste, une froideur volontaire de puritain qu'on imagine être **né vieux**, dans ce monde entre le fabuleux et le pervers qui reste, pour Christensen, un thème satirique somme toute extérieur, — à l'érotisme près. Réserve capitale, car l'univers de Dreyer réfute la passion amoureuse et ses risques. L'amour n'y est qu'une pauvre quête, une suite généralement pitoyable d'égarements. « La 4e Alliance de Dame Marguerite » en apporte une dérision savoureuse, plus subtile qu'on ne dit souvent (quand, déguisé en un diable fort bergmanien, Sofren a été démasqué par Dame Marguerite, redoutable mégère castratrice, il regagne sa chambre la queue basse, son sexe littéralement coupé dans ses mains), savoureuse mais néanmoins dérisoire.

De cette fuite devant la passion, l'Absalon de « Dies Irae » est le prototype particulièrement lâche et vil, et on comprend assez bien qu'un Ado Kyrou, en dépit des liens qui unissent foi humaine et résistance dans les films de Dreyer, honnisse ce désert de l'amour. L'amour pourtant n'en est pas absent (quand il n'y aurait que l'Anne farouche de « Jour de colère ») même s'il se situe un peu vite au-delà de la passion charnelle et se spiritualise, se sublime **raisonnablement** dans le sacrifice et le don. Le peintre Zoret pour « Michael », « Dame Marguerite » pour Sofren, s'effacent généreusement devant la vie qui monte, devant l'ordre et la justice de l'amour jeune. Il est vrai que, à l'inverse du pasteur de « Dies Irae », ils n'ont finalement plus de moyens d'aller contre. Mais ce désistement les aide à mourir presque à l'heure qu'ils ont choisie. Dans cette acceptation pathétique, la plupart voudrait que nous voyions à l'œuvre la charité chrétienne. Pourquoi faut-il que j'y reconnaisse cette révolte, les dents serrées, qui dresse dans une cellule de moine, le Don Juan devenu vieux de Camus, contre la suprême injustice, le suprême désordre de l'ordre et de la justice absurdes de ce monde ? (On notera que « La Quatrième Alliance » est exceptionnellement un film « solaire », et « Dies Irae » presque autant.) Dame Marguerite, Zoret, se dévouent, Siri (« la rose rouge de Finlande »)





Clara Pontoppidan et Carl Hillebrandt dans « La Rose rouge de Suomis », dernier épisode de « Pages du livre de Satan ».

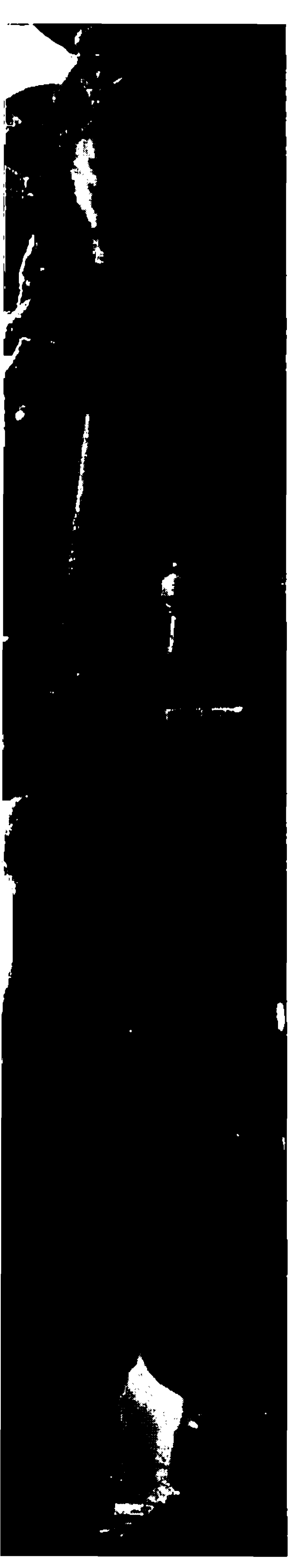
comme Jeanne, comme Anne, comme le couple d'époux de « Deux êtres », meurent en vertu d'une conception de la dignité qui commande la fidélité à soi-même et/ou par amour ou désespoir d'amour. Dans « Ordet », personne ne sacrifie rien, sinon les susceptibilités de son amour-propre. Tout est **donné** ; la grâce exauce ceux qui gardent leur foi en dépit du pire. (Mais c'est que Dreyer voudrait qu'on croie — ce film sur la foi n'existe et ne « fonctionne » que si le spectateur à son niveau fait aussi acte de foi et c'est pourquoi j'en ai déjà signalé la singularité dans l'œuvre du cinéaste — Dreyer voudrait qu'on croie que son « prophète » Johannes a abdiqué volontairement sa raison (il navigue d'ailleurs assez librement entre raison et déraison) afin que ce sacrifice extrême porte témoignage et serve aussi aux autres).

Gertrud, quant à elle, (« Ai-je été en vie ? — Non, mais j'ai aimé ») constaterait qu'il n'y a rien d'autre à exiger de la vie que l'aventure de cette vie même, sa consomption, son **passage** (et pas forcément vers une vie seconde qui, elle, serait mieux qu'un transit), rejoignant assez curieusement la morale de « Limelight ».

Le thème de l'intolérance, en dressant la révolte d'un seul contre tous les autres, suggérait au moins possible une solidarité du camp des oppresseurs, une communauté des conformistes. C'était encore illusion. Avec les années, la solitude s'éprouve comme la réalité absolue, l'insurmontable condition de l'homme. Si d'aucuns se « sauvent », et même si leur propre salut profite à la communion des saints, ils se sauvent seuls.

La formule prévaut encore assez fréquemment selon laquelle l'univers de Dreyer se qualifierait par son mélange de réel et d'irréel. Mais elle est fausse : « l'irréel » ne s'y mélange pas au réel ; il en fait partie. C'est dire qu'il y perd son irréalité, s'inscrivant comme dimension également humaine, également terrestre, du monde. Le surréalisme lui-même, face au rêve, à l'imaginaire, n'aura pas toujours une attitude aussi catégorique. Le plus souvent, collage, écriture automatique, onirisme, ne lui servent-ils pas à confronter rêve et veille, dépaysant un domaine grâce à l'exotisme d'un autre, ou bien, procédant par éclatement, à contester un ordre de réalité par une réalité du même ordre. Le parapluie, la machine à coudre et la table d'opération : le fantastique s'ébauche à l'horizon de leur rencontre. On ne saurait dire qu'il **habite** au milieu d'eux. Dreyer **incarne** le fantastique comme il incarne le quotidien, et que l'âme, l'esprit — ou les esprits — soient chez lui aussi présents, aussi palpables, aussi flagrants que les pierres et les corps restera comme l'une des rares sources intarissables d'étonnement et d'admiration que le cinéma ait vu jaillir.





Antonin Artaud et Renée Falconetti dans « La Passion de Jeanne d'Arc ».

André Bazin cerne cela très simplement quand, à propos de la vieille accusée de sorcellerie, dans « Dies Irae », il écrit : « Le personnage de la vieille femme possède à la fois l'émouvant réalisme de la vieillesse et je ne sais quoi de surnaturel qui semble émaner de cette vieillesse même. » (12) C'est ce réalisme sans frontières, religieux (au sens strict de l'étymologie) s'il en fut, qui lui ouvre le monde comme domaine hanté, habité par tout ce que les hommes ne cessent d'y projeter de leurs terreurs, de leurs espoirs, de leurs rêves, de leurs désirs, de leurs violences, de leurs malheurs. « Vampyr » qui, du point de vue réaliste, pourrait passer pour le plus arbitraire, le plus imaginaire de ses films, est précisément l'un des plus probants : ombres portées, ombres dédoublées, silhouettes, contre-jours, objets allégoriques, vapeurs et clairs-obscurs sont juste **un peu plus** que les signes derrière lesquels un univers hostile s'apprête à affoler, à dévorer ses occupants. Et les angles rares, les contre-plongées totales, les cadrages retournés, les contre-champs insolites — tout cet expressionnisme formel bien plus russe qu'allemand — sont au service de la plus concrète, la plus matérielle des expériences : celle de ses funérailles par un gisant. Fantastique ? — pourquoi pas ascèse ?
En tout cas un jeu, un réseau de travellings en décors complexes tels qu'on n'en revit guère qu'avec Renoir, ancre cette aventure, vécue entre veille et rêve, conscience et subconscience, dans un dédale de réalités **banales.** Il y avait un guichet pratiqué dans le placard de la cuisine du « Maître du logis » : la nourrice pouvait enfermer l'épouse sans l'isoler de la grande scène qu'elle jouerait avec le mari. La solution est naïve. Pourtant la lucarne découpée dans le couvercle du cercueil, dans « Vampyr » ? La seule justification réaliste que l'on puisse donner de cette « trouvaille » extraordinaire et plus simple que l'œuf de Colomb — mais qui songerait sur le coup à lui en chercher ? — c'est son admirable **nécessité.** Point d'ascèse sans ce hublot. Il en va de même pour tous les coups d'audace de Dreyer, pour sa résurrection effective de Inger dans « Ordet ». Le réel est un, et, comme la substance de Spinoza, trouve sa nécessité en lui-même.
Le réalisme chez Dreyer, qui ne se satisfait jamais du signe en tant que tel, traque, comme à la loupe, l'inscription physique, charnelle, du spirituel, de l'immatériel si l'on préfère, dans le monde temporel des vivants et des choses. (Et pour parvenir à telles fins quel amour de l'homme ne fallait-il pas chez ce cinéaste, réputé par d'aucuns « froid, ennuyeux, rigoriste, inutile, confus, réactionnaire et dégradant ».) A trop parler de microdrame, de microphysionomie, de dramaturgie d'épidermes, fût-ce à bon escient, on en viendrait à oublier que la qualité humaine du regard, de l'attention, chez Dreyer, importe tout de même plus que la précision de son appareillage, de ses techniques optiques.
Dreyer n'est pas seulement le cinéaste du gros plan — miroir de l'être (« Jeanne d'Arc »), du clair-obscur — piège du monde (« Vampyr », « Ordet »), il est aussi celui des résurrections plastiques où c'est l'âme d'une époque qui reste prise vivante à son décor autant ou plus peut-être que celle des personnages (« La Quatrième Alliance », « Dies Irae »). Le sûr génie selon lequel il assemble aux choses les vivants, aux gestes les costumes, aux murs l'air et la lumière respirables ou irrespirables, pour ce dialogue intraduisible et limpide tout à la fois qui constitue le tissu même, l'espace physicomental de toute existence, suggère, entre sa démarche réaliste et celle, disons, d'un créateur japonais de jardins (ou de bouquets) *une analogie profonde*. Outre que l'Extrême-Orient tient cette création particulière pour exercice spirituel, on voit comme une même dialectique est en jeu, chez l'un comme chez l'autre, au niveau de l'objet, au niveau d'un réel qui « parle » par sa plénitude, l'insistance physique de sa propre matérialité, par son déracinement partiel de son milieu originel (forêt, montagne) autant que par son appartenance à peine marquée à une culture et une tradition.
On a souvent fait reproche à Dreyer, surtout passé « La Passion de Jeanne d'Arc », d'être un cinéaste désuet, anachronique, de s'échapper dans une intemporalité sans échos. (On le reprochera longtemps aussi à Bergman.) Je crois que c'est confondre les effets et les causes. L'intemporalité, chez lui d'ailleurs toujours relative, s'y manifeste sous deux aspects : — le drame, en dépit de l'extrême rigueur de son réalisme, n'est pas rivé à sa durée historique, concrète, (« La Passion de Jeanne », « Dies Irae » se tiennent, d'une certaine manière, en dehors, au-dessus du temps qu'ils compriment) — le conflit n'y est pas daté, ou l'est d'une façon si floue qu'il vaut pour diverses époques à la fois (« Vampyr » est de 1930 et de 1830, « Dies Irae » de 1640 et de 1940, « Ordet » du XVIIIe comme du XXe siècle). Mais si ce « décrochement », ce déphasage historique, cet archaïsme, sont les supports et les garants de son inspiration, au nom de quoi les refuserait-on à un auteur ? Ne doit-il pas lui aussi fonder sur son sol le plus ferme, même si, comme souvent, c'est le plus ancien ? Au demeurant, l'essentiel peut-être est que cet « anachronisme », entre les mains de Dreyer, serve de la façon la plus immédiate, sa volonté d'abstraction. Le terme est trompeur puisqu'il s'agit d'arriver au plus vite et au plus près du souffle, de l'esprit, du cœur, **incarnés.** (13) Mais il dit quand même ce mouvement, cette liberté dialectique qui sépare d'abord le réel d'avec le réel afin de mieux le retrouver rassemblé.

Puisqu'il n'y a pas d'art sans alchimie, puisqu'il faut bien mettre le réel à la question si l'on veut qu'il avoue, Dreyer joue de cette appartenance/séparation, de cette proximité/distante pour créer le plus subtil, le plus invisible, le plus **spirituel** des conflits, et cette ouverture sur l'être intérieur qu'à tort ou raison, tant bien que mal, il nomme abstraction.

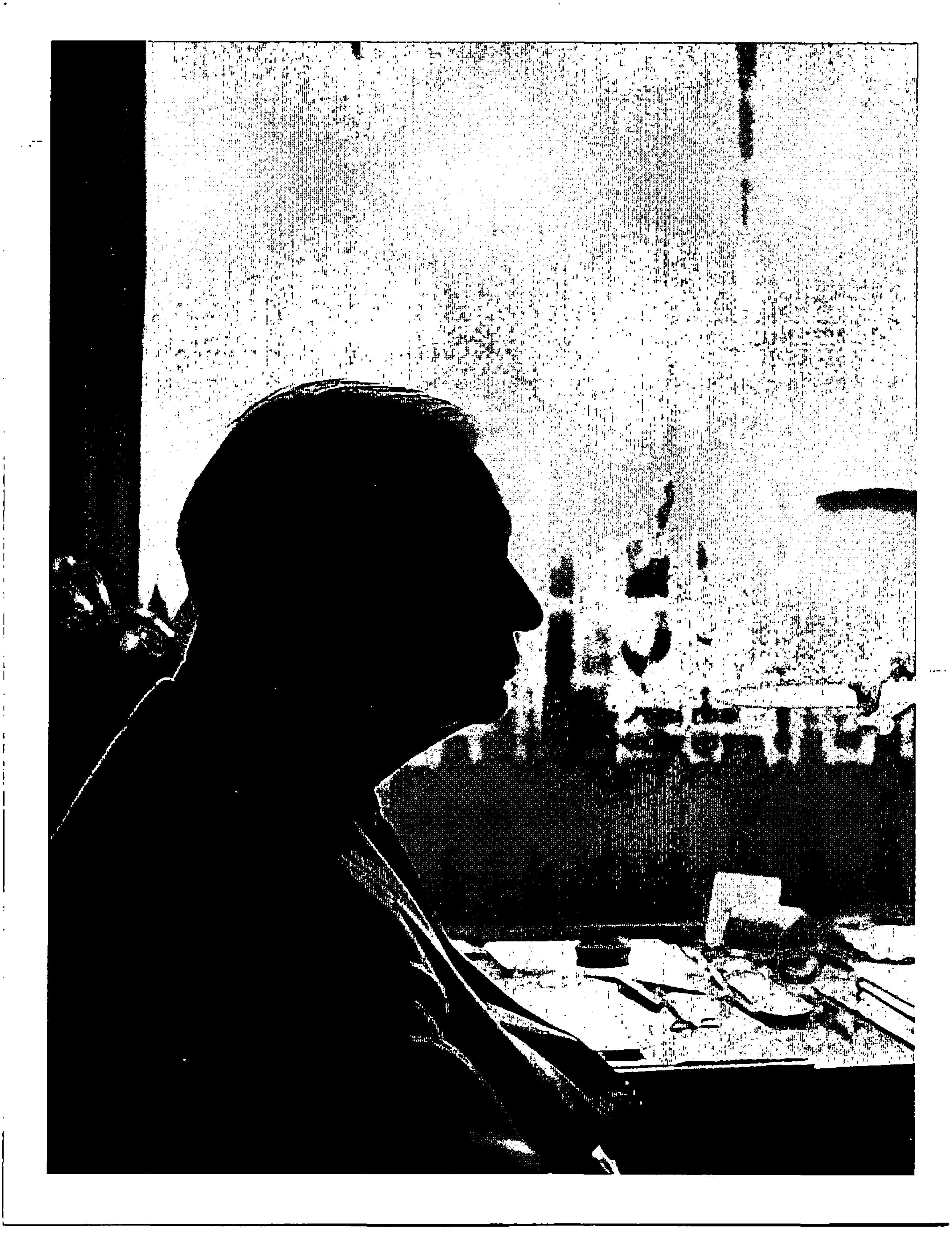
Avant ceux de Bresson et incontestablement plus haut qu'eux (celui-ci aurait-il moins d' « âme » ?) les films de Dreyer ont tous débouché sur l'affrontement spirituel. Saintes, laïques et sorcières y ont la même dignité tragique comme si leur noblesse à toutes s'établissait sans distinction dans une « folie » commune : moins la passion de l'irrationnel que l'obscur, l'indéracinable besoin d'un dépassement de l'homme. Et la défaite se fait victoire, la part la plus digne d'amour et de respect en l'homme s'imprime sur le plus humble, le plus ingrat ou le plus riche des visages, la profondeur monte à la surface, et l'homme en tant qu'**Homme visible,** que possibilité de se rendre visible, — selon la belle formule de Béla Balàzs — se manifeste dans l'épiphanie d'une humanité transfigurée. — Barthélemy AMENGUAL.

(1) « Mystique du cinéma », in « Fonctions du cinéma », Plon, 1953, p. 76-77.
(2) « Réflexions sur mon métier », « Cahiers du Cinéma », n° 65, déc. 1956.
(3) Alberto Cavalcanti, in « C. Th. Dreyer e la sua opera », par Carl Vincent, « Bianco e Nero », X, n° 10, oct. 1949.
(4) « Ecrits VI », Cahiers du Cinéma, n° 159, oct. 1964.
(5) Carl Vincent, **op. cit.**
(6) « Lidt am Filmstil », Politiken, Copenhague, 2 déc. 1943.
(7) Vittorio Saltini, « Dreyer » in « L'Espresso », Rome, VIII, n° 32, 12 août 1962.
(8) « La solitudine ontologica in Dreyer e Bergman » in « Il dissolvimento della ragione », Feltrinelli, Milan, 1965, p. 550.
(9) « La Mystique réalisée, in « Cahiers du Cinéma », n° 124, oct. 1961.
(10) Cité par G. Sadoul, « Dictionnaire des films », Le Seuil, 1965.
(11) « Les grands cinéastes », Editions Universitaires, 1960, p. 93.
(12) « Un chef-d'œuvre anachronique », « L'Ecran français », n° 94, 15 avril 1947.
(13) « L'abstraction, écrit Dreyer, est quelque chose exigeant de l'artiste qu'il sache s'abstraire lui aussi de la réalité pour renforcer le contenu spirituel de son œuvre. Bref, l'artiste doit décrire la vie intérieure, non pas l'extérieure. » (« Réflexions sur mon métier », **op. cit.**)



Jacoba Jessen dans « Le Président »





FILMOGRAPHIE COMMENTEE

On lira ci-dessous, outre la filmographie proprement dite, des commentaires de Dreyer sur ses films, extraits de l'émission de « Cinéastes de notre temps » qui lui fut consacrée voici trois ans, ainsi que des notes critiques sur tous les longs métrages de Dreyer que nous avons pu voir en France, au Danemark ou à Berlin.

biographie

Carl Theodor Dreyer est né à Copenhague le 3 février 1889. Sa mère était suédoise, mais, orphelin de bonne heure, il est élevé par une famille adoptrice rigoriste. Il prend des leçons de musique, de piano, puis, engagé au café de la Store Kongensgade comme musicien, il en est renvoyé rapidement. A 17 ans il travaille à la Great Northern Telegraph Company. Il s'inscrit d'autre part au groupement de la « Jeunesse Emancipée » et fréquente le Club Universitaire Radical.

Journaliste, il écrit dans les journaux « Berlingske Tidende », « Rigget », « Extrabladet ». Il devient reporter sportif et, en 1910, assiste à l'exploit de l'aviateur Robert Svendsen. Sous le nom de Tommen il trace des portraits satiriques ayant pour titre « Héros de notre temps ». Puis, dès 1912, il travaille à la Nordisk Films Kompagni où il effectue les travaux les plus divers (titres, scénarios). Il adapte des romans populaires que la Nordisk Films Kompagni porte à l'écran. Il abandonne alors presque totalement le journalisme et s'intéresse au montage. En 1916, il est officiellement engagé à la Nordisk Kompagni en tant que conseiller technique et artistique. En 1919 il débute dans la mise en scène avec « Praesidenten ». En 1943 il publie « Lidt om Filmstil ». Il travaille brièvement avec John Grierson et les cinéastes de l'école documentariste britannique et projette de faire un film en Afrique avec le journaliste italien Ernesto Quadrone. En 1942, Mogens Skot-Hansen, décidé à faire tourner Dreyer, éloigné du cinéma depuis dix ans, lui fait réaliser « Mödrehjaelpen », un court métrage. Quatre ans plus tard, Dreyer a comme projet un film sur Marie Stuart que produirait une compagnie britannique. Enfin et surtout, dès 1949, Dreyer voulait réaliser une histoire de Jésus Christ et au début de 1968 le projet devait aboutir grâce au président de Ital-Noleggio, Mario Gallo, qui était allé voir Dreyer à Copenhague. Mais le 20 mars 1968, la mort empêchait Dreyer de mener à bien ce projet.

collaborations diverses

A) SCENARIOS

1912 « Bryggerens Datter » de Rasmus Ottesen.

1913 « Ballonekspiosionen » ; « Krigskorrespondenten » ; « Hans og Grethe » de Wolder ; « Chatollets Hemmeligheld » de Hjalmar Davidsen.

1914 « Ned Med Vabnene » de Holger-Madsen ; « Penge » de Karl Mantzius ; « Pavilionens Hemmelighed » de Karl Mantzius.

1915 « Juvelerennes Skraek » de A. Christian ; « Den Hvide Djaevel » de Holger-Madsen ; « Den Sonne Evelyn » de A.W. Sandberg ; « Rovedderkoppen » de August Blom ; « EnForbryders Liv og Levned » de A. Christian ; « Guldets Gift » de Holger-Madsen.

1916 « Den Mystlke Selskabsdame » de August Blom; « Hans Rigtige Kone » de Holger-Madsen ; « Fange No 113 » de Holger-Madsen ; « Lydia » de Holger-Madsen ; « Glaedens Dag » de A. Christian ; « Gillenkop » de August Blom.

1917 « Hotel Paradis » de Robert Dienesen.

1918 « Grevindens Aere » de August Blom.

1947 « De Gamle » / « The Seventh Age » / « Alderdomsforsorg ». 16 min. **Réal.** : Torben Anton Svendsen. **Prod.** : Palladium pour Ministiernes Filmudvalg. **Scén. : Carl Th. Dreyer. Phot.** : Karl Andersson. **Mus.** : Emil Reesen. **Narr.** : Ralph Elton, Aksel Dahlerup, Susanne Palsbo.

1950 « Shakespeare og Kronborg ». 270 m. **Réal.** : Jorgen Roos, Erling Schroeder. **Prod.** : Dansk Kultur Film. **Scén. : Carl Th. Dreyer. Phot.** : Arne Jensen. **Mus.** : Leif Kayser. **Commentaire** : Kai Früs Moller et Jorgen Roos. **Int.** : Olaf Ussing, Erik Mörk, Annemette Svendsen, Jakob Nielsen, Ib Fürst, Ego Brönnum-Jacobsen, Ebba With.

1954 « Ronnes og Nexos Genopbygning » (« Bornholms Genopbygning »). 262 m. **Réal.** : Poul Bang. **Prod.** : Dansk Kultur Film. **Scén.** : **Carl Theodor Dreyer. Phot.** : Annelise Reenberg. **Narr.** : Poul Jorgensen.

1956 « Noget om Norden ». 260 m. **Réal.** : Bent Barfod. **Prod.** : Nordisk Film Teknik. **Scén. et dessins** : Bent Barfod d'après une idée de **Carl Theodor Dreyer. Mont.** : Bent Barfod, Jorgen Roos. **Comment.** : Kirsten Bundgaard dit par Hannah Bjarhhof. **Expert** : Franz W. Wendt. **Anim.** : Börge Hamberg. **Phot.** : Birthe Barfod, A. Clausen, Borge Hamberg. **Mus.** : Hans Schreiber.

B) MONTAGE

1949 « Radioens Barndom ». Dansk Kultur Film. **Mont.** : **Carl Theodor Dreyer.**

courts métrages

1942 MODREHJAELPEN. 12 min. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Nordisk Films Kompagni Mogens Skot-Hansen. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer. **Phot.** : Verner Jensen, Poul Gram. **Mus.** : Paul Schierbeck. **Narrateur** : Ebbe Neergaard. **Sujet** : les filles-mères.

1946 VANDET PA LANDET. Réal. : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Preben Frank Film. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer. **Phot.** : Preben Frank. **Mus.** : Paul Schierbeck.

1947 KAMPEN MOD KRAEFTEN. 315 mètres. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Prof. Carl Krebs. **Phot.** : Preben Frank. **Mus.** : Peter Deutsch. **Narr.** : Albert Luther.

1947 LANDSBYKIRKEN. 14 min. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Preben Frank Film. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Bernhard Jensen. **Mus.** : Sven Erik Tarp. **Déc.** : Carlo Jacobsen. **Phot.** : Preben Frank. **Narr.** : Ib Koch-Olsen.

1948 DE NAEDE FAERGEN (Ils attrapèrent le bac). 12 minfl **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Ministlernes Filmudvalg. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer d'après la nouvelle de Johannes V. Jensen. **Phot. et mont.** : Jorgen Roos.

1949 THORVALDSEN. Réal. : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Preben Frank Film. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer. **Phot.** : Preben Frank. **Mus.** : Sven Erik Tarp. **Cons. techn.** : Sigurd Schultz. **Narr.** : Ib Koch-Olsen.

1950 STORSTROEMBROEN. 196 m. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Preben Frank Film. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer. **Phot.** : Preben Frank.

1954 ET SLOT I ET SLOT (KROGEN OG KRONBORG). 98 m. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer, Jorgen Roos. **Prod.** : Dansk Kultur Film-Teknisk Film. **Co. Scén.** : Carl Theodor Dreyer. **Phot.** : Jorgen Roos, Paul Solbjerghoej (en 16 mm). **Cons. techn.** : Otto Norn. **Narr.** : Sven Ludvigsen.

longs métrages

le président

1919 PRAESIDENTEN (Le Président). Film danois. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Nordisk Films Kompagni. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer d'après le roman de Karl Emil Franzos. **Phot.** : Hans Vaago. **Déc.** : Carl Theodor

Dreyer. **Interprétation :** Halvard Hoff (Le président de la cour), Elith Pio (Le père du président), Carl Meyer (Le grand-père du président), Jacoba Jessen (Maïka), Hallander Helleman (Domestique du président), Fanny Petersen (Birgitta, domestique du président), Olga Raphael Linden (Victorine, la fille du président), Betty Kirkeby (Sa mère), Richard Christensen (L'avocat), Peter Nielsen (Le procureur), Jon Iversen (Le fiancé).

Premier film de Dreyer. Première description de ce qu'on pourrait appeler en termes dreyeriens la « société d'intolérance » (société sur laquelle Dreyer reviendra sous d'autres formes, avec « Jeanne d'Arc », « Dies Iræ », « Ordet », « Gertrud »...).
Sujet : un magistrat doit juger une jeune femme accusée d'infanticide. Il reconnait en elle sa propre fille, née d'une femme qu'il abandonna autrefois. Il a le choix entre fuir de nouveau ses responsabilités (et garder sa respectabilité) ou se mouiller. Choisissant ce dernier parti, il fuit avec sa fille, la marie, et, dans la solitude, en meurt.
La paternité, ses différentes formes et connotations, reviendront souvent chez Dreyer, du despotisme du « Maître du logis » à la paternité adoptive de « Mikaël », jusqu'au patriarcat intransigeant des Eglises « noires » de « Jeanne d'Arc », « Dies Iræ » et « Ordet » (avec le père de la jeune fille, patriarche de l'ancienne croyance).
Par ailleurs, la façon dont sont vus la jeune femme et ses tourments est à rattacher à la première (et sans doute la seule) influence que subit Dreyer : celle de Griffith. Mais aussi, Dreyer commence déjà son propre travail d'épuration et d'invention, qu'il ne cessera ensuite d'approfondir. Il s'agit d'abord d'épurer le gros roman de Karl Emil Franzos (c'est même là que Dreyer commencera à réfléchir à la supériorité de l'adaptation théâtrale), il s'agira aussi d'épurer le décor, cependant que, côté interprétation, Dreyer, dans le même souci de rigueur et d'authenticité, embauche (fait alors unique) des acteurs non professionnels (notamment en ce qui concerne les vieux). Plus tard, et dans le même esprit d'invention, Dreyer s'abandonnera quand il le faudra à la plus rigoureuse improvisation (voir toute la dernière partie de « Vampyr »). — M. D.

les pages du livre de satan

1919 BLADE AF SATANS BOG (Feuilles du livre de Satan / Feuilles du journal de Satan / Les pages du livre de Satan / Pages arrachées au livre de Satan). Film danois. **Réal. :** Carl Theodor Dreyer. **Prod. :** Nordisk Films Kompagni. **Scén. :** Edgar Hover d'après le roman de Marie Corelli « Satans Sorger », refait par Carl Theodor Dreyer. **Phot. :** George Schneevoigt. **Déc. :** Carl Theodor Dreyer, Alex Bruun, Jens G. Lind. **Interprétation :** (1) « En Palestine ». Halvart Hoff (Jésus), Jacob Texiere (Judas), Erling Hausson (Apôtre), Helge Nissen (Le pharisien alias Satan). (2) « L'Inquisition ». Hallander Helleman (Don Gomez), Ebon Strandin (Isabelle), Johannes Meyer (Don Fernandez), Nalle Halden (Le majordome), Helge Nissen (Le grand inquisiteur alias Satan). (3) « La Révolution Française ». Tenna Kraft (Marie-Antoinette), Emma Wiehe (La comtesse de Chambord), Edith Pio (Joseph), Helge Nissen (Ernest Durand, alias Satan). (4) « La Rose rouge de Suomis ». Carlo Wieth (Paavo Rahja), Clara Pontoppidan (Siri), Carl Hillebrandt (Tautaniemi), Karina Bell (Naima), Helge Nissen (Ivan alias Satan) avec Hanne Tramcourt, Viggo Wiehe, Emil Helsengreen, Vilhelm Petersen, Sven Scholander.
Dreyer remanie le script malgré les protestations de Edgar Hover.

Cahiers Dans vos premiers films, le montage a beaucoup d'importance.
Dreyer Beaucoup, surtout dans « Le Livre de Satan ». La partie moderne avait, je crois, 750 mètres, et il y avait 600 plans dedans : c'était un montage rapide. Mais, vous savez, quand cela a été monté, vous n'avez pas senti qu'il y avait tant de plans.
Cahiers Pourquoi l'avez-vous monté très court ?
Dreyer C'est tombé comme cela, je ne l'ai pas fait exprès. Mais il y avait tant de mouvements et tant d'actions dans cette partie...
Cahiers Est-ce que vous n'avez pas subi l'influence de théories sur le montage ?
Dreyer Non. Mais j'avais justement vu « Intolerance ». Il est possible que j'aie été influencé par « Intolerance », mais en tout cas je ne regrette pas d'avoir monté si court parce que je n'aurais pas pu le faire autrement : il y avait tant de mouvements, tant de déplacements.
Cahiers Vous n'aviez pas de théorie du montage ?
Dreyer Non, pas de philosophie.
Cahiers Et plus tard, vous avez eu une théorie ?
Dreyer Non, non, seulement une petite : il y a quelque chose qui s'appelle le « security game » qui a joué un certain rôle.
Cahiers Parce que certains cinéastes sont des théoriciens... vous pas du tout ?
Dreyer Non.
Cahiers Vous suivez votre instinct...
Dreyer Mon inspiration. Le secret est l'inspiration pendant la prise de vue... pendant le montage.
Cahiers Vous connaissiez le montage avant de connaître la mise en scène.
Dreyer Oui, et ça, je sais que c'est très utile, parce que pendant qu'on tourne le film, on le monte, on a déjà fait le montage dans sa tête. Et si j'ai tourné plusieurs plans aujourd'hui, je les monte pendant la nuit, j'en fais le montage, et je vois que j'aurai un meilleur montage si je prends un gros plan, et alors je le tourne le lendemain, pendant que le décor est encore là, et je mets ce gros plan dans le film, et c'est fait... ça je l'ai fait maintes et maintes fois.
Cahiers Dans « Pages arrachées au livre de Satan », le deuxième sketch sur l'inquisition évoque, par avance, « Jeanne d'Arc ».
Dreyer Vous trouvez ? L'Inquisition espagnole ? Oui, c'est vrai. Oui, il y a le tribunal, oui, il y a des murs blancs. J'ai toujours aimé les murs blancs et je les ai dans presque tous mes films. Même « Ordet », le dernier acte était sur un fond blanc.

Dans les quatre épisodes de son second film, et dès 1920, l'œuvre presque entière de Dreyer semble se tenir en raccourci : résumée, ou plutôt esquissée. Là déjà sont tendus les fils — peu nombreux, et c'est en quoi ils sont d'autant mieux décelables — qui la trament. « En Palestine » (ou « La Passion de Jésus-Christ »), bien que guère dégagé des conventions du « film d'Art », est la première (pressante) approche du souvent rêvé et toujours remis « Jésus de Nazareth » ; « L'Inquisition » fait mieux qu'annoncer : modèle déjà dans le thème « Jeanne d'Arc », dans la forme, les personnages, l'esprit, « Dies Irae » ; quant à « La Révolution française », si la filiation là se fait moins flagrante, le rapport plus secret, bien des signes en trouveront écho dans « Vampyr » : *lettres traîtresses, bijoux délateurs*, indices qu'on veut effacer, secrets transgressés, tavernes où tout se joue, incertitudes des chemins, voitures, messages et messagers, serviteurs équivoques, sectes (l'une et l'autre assoiffées de sang) à l'affût — sans compter l'air de famille entre décors, costumes, visages (on sait qu'est licite une lecture réaliste-anecdotique de « Vampyr » : le monde livré aux conjurés de la Terreur).
Mais c'est à l'essentiel de l'œuvre de Dreyer que touche « La Rose rouge de Suomis », *et l'on a raison de placer* Siri au même rang qu'Anne, Inger ou Gertrud — l'une parmi les grandes héroïnes dreyeriennes.
Pourtant, hors ce visage de femme aimante et, elle aussi, sacrifiée, hors ce thème lui-même du sacrifice, de la résistance à toute intolérance et violence (thème du film tout entier — que les suivants amplifieront comme l'on sait), rien ne nous rappelle le plus familier Dreyer. De même que « La Quatrième alliance de Dame Marguerite » tout à la fois révèle et accomplit ce qu'il faut *bien nommer le comique* chez Dreyer (comique — ou plutôt ironie moqueuse qui commence de se donner libre cours chez le journaliste, l'humoriste-moraliste des portraits et chroniques, et qui courra en filigrane

de l'œuvre, longtemps masquée par la gravité extrême des sujets, refoulée par rigueur et austérité, et reparaissant, inattendue, dans plus d'une scène d' « Ordet », comme dans le regard que Gertrud porte sur les hommes et les pompes qui la lient), de même « La Rose rouge de Suomis » ouvre et achève le chapitre « films d'aventures » dans l'œuvre de Dreyer. Ce sketch en effet serait un parfait « western », à l'égal de ceux de Ince ou Hart, n'étaient les forêts et neiges finlandaises que traversent ses chevauchées — mais, à cette même différence près, et peu décisive, Stiller aussi fut maître du western. Rien d'autre n'y manque en effet : la cabane perdue dans les bois, le relais télégraphique, une femme pour deux hommes, les bons et les méchants, blancs et noirs, beaux et laids comme dans la meilleure tradition. Et toutes les poursuites à cheval, les coups de feu, les renversements de situation, sauvagerie et dévouement sans bornes, gestes héroïques et honteux. Et ce cinéaste que l'on pouvait (à première vue) croire confiné dans les foyers, enfermé dans les gros plans, obstiné aux mouvements frôlants et subtils, le voici, déchaîné, organisant des combats, suivant le galop des chevaux, élargissant son cadre aux collines et cours d'eau (ce qui nous vaut au passage quelques admirables — et peut-être d'autant plus que plus détonantes — scènes « de nature »).
Mais si western il y a, ce n'est pas sans politique : les bons, ce sont précisément les Blancs, les mauvais sont les Rouges. Le paisible télégraphiste trahi par son « frère » vainement amoureux de Siri est livré par lui aux communistes, sauvé par les réactionnaires. Et le chef des Rouges, c'est ce même Satan qui dans les trois épisodes précédents tend les filets du malheur et du reniement. Sans doute n'en faut-il pas conclure un peu vite que Dreyer, guère au courant des idées politiques, s'est abandonné à ses préjugés de classe, et s'avouerait par là réactionnaire lui-même. On sait sa haine de la bourgeoisie, et de toutes les répressions qu'au nom de la morale ou de la religion elle a entreprises. Comment s'explique alors cette curieuse alliance, aggravée semble-t-il par l'épisode de la Révolution française, où Satan prend le masque du commissaire du peuple pour perdre d'apparemment bien innocents ci-devants ? On peut avancer deux explications : la première peut-être un peu simple, que Dreyer se range toujours du côté des faibles et des opprimés, contre les oppresseurs, de quelque bord qu'ils viennent. La seconde, que pour Dreyer l'oppression, avec ses manifestations d'intolérance ou de violence, est d'autant plus condamnable et doit d'autant être dénoncée qu'elle vient de ceux qui sont censés être garants de la justice, qu'elle est la tare des bonnes causes (et l'on peut penser ici à la « Lettre aux Directeurs de la Résistance » de Paulhan) : il est pire que l'Inquisition soit menée au nom de Dieu, la Terreur au nom de l'Equité, la Répression au nom de la Révolution. A l'appui de cette thèse témoignerait peut-être, dans « Pages du livre de Satan », une certaine gradation dans les moyens employés par le Diable pour pousser à la trahison ses agents : il suffit à Judas de quelques pièces pour vendre Jésus : mais la classe au pouvoir est corrompue, traîtresse elle-même, et Jésus passe plutôt pour un révolutionnaire ; puis c'est la jalousie inspirée à la fois par sa fortune, sa fille et sa science qui perd l'Astrologue et le livre aux inquisiteurs ; puis il n'y a plus que l'amour, le désir qui puissent servir les intérêts du Diable : le valet trahit ses maîtres par amour, Siri meurt par la même cause. Comme si, en même temps que changent de nature les sociétés décrites, les motivations des traîtres passaient d'un plan politique et social (alliance de Judas, des Romains et des Pharisiens contre Jésus ; complot de l'Eglise mais aussi des notables contre la puissance et la science de l'Astrologue) à un plan tout individuel : il n'y a plus rien à prendre aux nobles déchus et dépossédés déjà, hors l'honneur et l'amour ; rien à prendre à Siri et son époux hors le simple bonheur. Il est probable que sans l'intervention de Satan Jésus eût été trahi, et l'Astrologue brûlé ; mais il aura fallu que Satan se mêle aux Révolutionnaires comme aux Bolcheviks, pour que, avant d'en être **arrachées** — et par-là exorcisées ? —, les deux dernières pages (et celles-ci, **pages d'histoire**) figurent à son Livre. — J.-L. C.

la quatrième alliance de dame marguerite

1920 PRAESTAENKAN (La Quatrième alliance de Dame Marguerite / La veuve du pasteur). Film suédois. Titre danois : **Praesteenken. Réal. :** Carl Theodor Dreyer. **Prod. :** Svensk Filmindustri Stockholm. **Scén. :** Carl Theodor Dreyer d'après la nouvelle de Kristofer Janson. **Phot. :** George Schneevoigt. **Interprétation** : Hildur Carlberg (Dame Marguerite, la veuve du pasteur), Einar Rod (Hr. Sofren), Greta Almroth (Sa fiancée Kari), Olav Aukrust et Kurt Welin (Deux séminaristes), Emil Helsengreen (Domestique), Mathilde Mielsen (Servante), Lorentz Thyholt (Le sonneur de cloches).
Extérieurs tournés à Lillehammer.

Sans doute le film de Dreyer où s'affirme avec le plus de netteté le thème de la souveraineté féminine. C'est le sujet même du film : un jeune godelureau est épousé en quatrièmes noces par une majestueuse matrone, la pastoresse Dame Marguerite, dont la personne se trouve, par une coutume ancienne, liée au pastorat. S'était rarement exercée au cinéma une malice plus féroce contre le mâle. S'essayant vainement à échapper au vigilant matriarcat de sa femme par un adultère cousu de fil blanc (il introduit sa maîtresse chez lui en la faisant passer pour sa sœur), le jeune pasteur passe par tous ridicules, inconvenues et indignités, au fur et à mesure que s'amplifie l'envergure morale et esthétique — donc, poétique — de Dame Marguerite. On pense au « Carrosse d'or », au Vice-roi « trop petit » à côté de Magnani. Jeu du noble et du mesquin, du petit et du grand, qui fait un des plus beaux films jamais construits sur les mécanismes du cache-cache et de l'évidence, du mensonge et de sa confusion, des détours emberlificotés de la culpabilité et de la droiture du juste. Et l'engrenage ainsi constitué est si serré, que la trame vaudevillesque du scénario se colore d'une étrange âpreté par la brutalité concise de la mise en scène. Ainsi, c'est la scène où le pasteur, fuyant le regard de sa femme après quelque flagrant délit d'adultère, se cache derrière une immense tapisserie où travaille une servante, et où celle-ci, pour le confondre, attrape soudain sa main, et révèle sa honteuse présence.
Dans cette gravité dont s'alourdit alors la comédie, sans doute il faut lire quelque preuve du caractère très profondément protestant de l'œuvre de Dreyer, confirmé, plutôt qu'infirmé, par les maintes subversions dont il est menacé. Œuvre, entre toutes, de la chair maudite, vouée aux châtiments de bassesse et de souffrance (« Gertrud », « Dies Irae »), à moins que sa consommation ne s'illumine de la fécondité bénie du mariage (le couple Inger-Mikkel, dans « Ordet »).
Film qui confirme enfin le génie plastique de Dreyer, et, plus précisément, définit l'un des pôles de son registre. Alors qu'on a dans « Jeanne d'Arc » un jeu plastique pur, **indépendant de toute lumière,** dans « Vampyr », un jeu du blanc et du noir indépendant de tout naturalisme de l'éclairage, on a ici une troisième forme d'exemplarité dans l'expérimentation : un jeu **naturel** des éclairages, ou, en tout cas, dont l'abstraction va dans le sens du naturel. L'extérieur (peu importe qu'il s'agisse ou non de soleil), lumineux jusqu'à l'éblouissement, la maison ombreuse jusqu'au secret. Jamais Dreyer n'a été aussi Hollandais. — S. P.

aimez-vous les uns les autres

1921 DIE GEZEICHNETEN (Aimez-vous les uns les autres). Film allemand. Titre danois : **Elsker Hverandre. Réal. :** Carl Theodor Dreyer. **Prod. :** Primus Film Berlin. **Scén. :** Carl Theodor Dreyer d'après le roman de Aage Made-

lung « Die Gezeichneten ». **Phot.** : Friedrich Weinmann. **Déc.** : Jens G. Lind. **Cons. tech.** : Prof. Krol, Victor Aden. **Interprétation** : Comtesse Polina Piekowska (Hanne-Liebe), Wladimir Gajdarow (Jakow Segal), Torlieff Reiss (Sascha Krsnow), Richard Boleslavsky, (Fedja), Duwan (Suchowersky), Johannes Meyer (Rilovitch), Adele Reuten-Eichberg (Mme Segal), Emmy Wyde, Friedrich Kühne, Hugo Döblin.

Le film fut tourné en Allemagne (comme « Mikaël ») et il y porte le titre de « Die Gezeichneten » (« Les Stigmatisés »), mais il retrouve en danois le titre du roman (de Aage Madelung) d'où il fut tiré : « Elsker hverandre » : « Aimez-vous les uns les autres ».
L'histoire, très compliquée, présente d'abord (en Russie, où tout le film se déroule), une petite fille juive (Hanna) et son ami d'enfance. Hanna retrouve plus tard, à Saint-Petersbourg, son frère, riche avocat qui s'est converti par calcul au christianisme. Elle y rencontrera aussi un étudiant révolutionnaire qui l'introduit dans son milieu — où se trouve malheureusement un provocateur. Celui-ci, déguisé en moine, se rend au village natal de Hanna pour prêcher contre les juifs et appeler au pogrom. Hanna, son frère, son père, son ami d'enfance et l'étudiant se retrouvent tous finalement dans le village lors de l'explosion finale où se mêlent (aux aurores du mouvement de 1905) les sentiments ancestraux et révolutionnaires.
Une complexité et une sentimentalité de type griffithien se mêlent à des préoccupations plus dreyeriennes (un peu dans la même mesure que dans « Pages arrachées au Livre de Satan » — outre la convergence du dernier volet fait sur la révolution en Finlande) et notamment en ce qui concerne le thème Révolte et Paternité.
Le film est d'une grande richesse d'invention et d'une grande précision. En ce qui concerne ce dernier point, il faut noter l'extrême et grouillante exactitude de la reconstitution (c'est même le seul film non russe où les Russes se soient jamais reconnus). L'interprétation, par ailleurs, s'y compose d'acteurs russes, danois, allemands et norvégiens. — M.D.

il était une fois

1922 DER VAR ENGANG (Il était une fois). Film danois. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Sophus Madsen Film Copenhague. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Palle Rosenkrantz d'après la pièce de Holger Drachmann. **Phot.** : George Schneevoigt. **Déc.** : Jens G. Lind. **Mont.** : Carl Theodor Dreyer, Edla Hansen. **Interprétation** : Clara Pontoppidan (La princesse), Svend Methling (Le prince), Peter Jerndorff (Le roi), Hakon Ahnfeldt-Ronne, Karen Poulsen, Gerda Madsen, Schioler-Linck, Torben Meyer, Musse Scheel, Viggo Wiehe, Mohamed Archer, Henry Larsen, Lili Kristiansson, Zun Zimmermann, Bodil Faber, Karen Thalbitzer, Emilie Walblom, Lars Madsen, Wilson, Zun Zimmermann, Bodil Faber, Karen Thalbitzer, Emilie Walblom, Lars Madsen, Wilhelmine Henriksen, Frederik Leth.

Film « d'époque » sur le principe du conte de fées, tourné en un mois d'été dans les pires conditions (la production s'en désintéressa totalement) avec la troupe du théâtre royal de Copenhague. Il ne reste plus de ce film qu'une bobine, à partir de laquelle on peut saisir le principe de l'œuvre : naissance du mystère à partir d'un réalisme décalé. Le reste demeurant dans l'ombre, on ne peut guère en dire davantage.
M.D.

mikael

1924 MICHAEL. Film allemand. Titre danois : **Mikael.** 1966 m. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Decla Bioscop Universum Film Aktien Gesellschaft Pommer Production. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Thea von Harbou d'après le roman de Herman Bang. **Phot.** : Karl Freund, Rudolph Mate (extérieurs). **Déc.** : Hugo Häring. **Mus.** : Hans Joseph Vieth. **Interprétation** : Benjamin Christensen (Claude Zoret), Walter Slezak (Eugene Mikael), Nora Gregor (Princesse Lucia Zamikoff), Grete Mosheim (Fru Adils Kjold), Robert Garrison (Switt), Alexander Murski, Didier Aslan, Karl Freund, Mady Christians.
Remake de « Vingarna » (Les Ailes), réalisé en 1916 par Mauritz Stiller d'après le même roman, adapté par Gustaf Molander, et interprété par Lars Hanson, Lily Bech et Egil Eide.

Raconte la troublante histoire d'un jeune homme qui est adopté par un riche et célèbre sculpteur mais qui, tombé amoureux d'une jeune femme du monde, abandonnera pour elle son « protecteur » et « père ». Celui-ci mourra dans la solitude.
« Mikael » (qui est une des premières « sommes » dreyeriennes) pourrait à bien des égards constituer un premier volet de « Gertrud » — il est d'ailleurs tiré d'un roman de Herman Bang qui était très proche de son contemporain et ami Hjalmar Sjöderberg, auteur de la pièce d'où fut tiré « Gertrud ». En outre, le film tend vers le même type d'exactitude sociale (sur la fin du XIXe) que « Gertrud » plus tard (sur le début du XXe siècle) portera à un bien plus haut point de précision. En ce qui concerne précisément l'époque, Dreyer, à propos de « Mikael », déclare : « C'était une époque d'une certaine manière très fausse, ce qui se voit dans la décoration, avec tous ces intérieurs outrageusement surchargés ». Dreyer sut justement jouer ici du « baroque » avec autant de rigueur qu'il mit plus tard à jouer d'une certaine « abstraction ».
« Mikael », le sujet, est lui aussi un film sur la « paternité » (voir notule sur « Le Président »), mais sur un autre axe (non moins précis) qu'il faudrait plutôt relier ici, d'une part au « Falstaff » de Welles, de l'autre au film qui développe au maximum la face hawksienne du même principe (avec le couple Wayne-Clift) : « Red River ».
Petits détails filmographiques : le personnage du sculpteur est interprété par le réalisateur Benjamin Christensen, le personnage du jeune homme par Walter Slezak (qui devait faire ensuite une carrière américaine), et la photo marqua les débuts au cinéma de Rudolf Mate, qui seconda et remplaça en cours de tournage Karl Freund — lequel joue aussi dans le film le rôle du marchand de tableaux. — M. D.

le maître du logis

1925 DU SKAL AERE DIN HUSTRU (Tu honoreras ta femme / Le Maître du logis). Film danois. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Palladium Film Copenhague. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Svend Rindom d'après la pièce de Svend Rindom « Tyrannens Feld » (La Chute du Tyran). **Phot.** : George Schneevoigt. **Déc.** : Carl Theodor Dreyer. **Interprétation** : Johannes Meyer (Victor Frandsen), Astrid Holm (sa femme Ida), Karin Nellemose (leur fille Karen), Mathilde Nielsen (Mad), Vilhelm Petersen, Clara Schonfeld, Johannes Nielsen, Petrine Sonne, Aage Hoffmann, Byril Harvig.

Adapter au cinéma **muet** une pièce de théâtre (le théâtre conçu comme réservoir de drames) était une performance des plus banales. Et les cinéastes qui l'accomplissaient sans peur, « Hamlet » après « Macbeth », ne semblaient pas mesurer la gageure de leur saut vertigineux du verbe à l'image. Dreyer est bien loin de cette innocence de « primitif » et son œuvre entière est conscience aiguë des problèmes de ce passage, hantise du profit cinématographique impliqué à le résoudre. A moins d'être utilisé comme espace filmique à part entière (de la typographie signifiante, voir Vertov, ou du calembour, voir « Tire au flanc »), l'intertitre est la solution de secours d'une information perpendiculaire à l'espace du plan. Recours inévitable dans certains cas, mais dangereux supplément : facile pour le cinéaste, lassant pour le public. Utilisant parcimonieusement les cartons dans « Le Maître du logis », Dreyer cherchait à résoudre **dans le plan** le problème du dialogue. En cela sa technique apporte une nouveauté totalement originale par rapport à celle de l'Expressionnisme, qui est d'exagérer dramatiquement tous les signes muets susceptibles de pa-

role. Dreyer, lui, **sans déclencher de drame,** se contente de préciser ces signes, non de les appuyer, jusqu'au point où ils parlent seuls, et où les lèvres des acteurs entrouvertes en silence n'empêchent pas que fonctionne avec une clarté sereine le dialogue des gestes et regards. Comme dans cette admirable et brève scène toute en dialogue entièrement **deviné**, où la mère de famille fait réciter à son fils quelque déclinaison, le laisse aller, se ravise, le rappelle pour une dernière question, quelque piège, et, satisfaite qu'il n'y soit pas tombé, le renvoie enfin.

Entre les gestes et les paroles, les choses. Il n'est guère question dans le film que de chaussures à faire ressemeler, de linge à étendre, de beurre à étaler sur des tartines. Et tout ce concret qui souvent parle de lui-même, supporte et cristallise le drame.

Drame évidemment épuré, essoré de tout épisode adventice, pour que ce système sémantique « rudimentaire » (sur l'emploi de cette épithète appliquée à Dreyer, voir article de André Téchiné, « Cahiers », n° 170) puisse fonctionner comme énergie, non comme lourdeur. — S. P.

la fiancée de glomdale

1925 GLOMDALSBRUDEN (La Fiancée de Glomdale / Les Fiancés de Glomsdale / Le Voyage dans le Ciel). Film norvégien. **Réal. :** Carl Theodor Dreyer. **Prod. :** Victoria Films Oslo. **Scén. :** Jacob Breda Bull. **Phot. :** Einar Olsen. **Déc. :** Carl Theodor Dreyer. **Interprétation :** Stub Wiberg (Ola), Tove Tellbach (Berit), Harald Storoen (Jacob), Einar Sissener (Tore), Einar Tveito (Gjermund), Rasmus Rasmussen (le Pasteur), Sofie Reimers (la femme du pasteur).

la passion de jeanne d'arc

1927 LA PASSION DE JEANNE D'ARC. Film français. **Réal. :** Carl Theodor Dreyer. **Prod. :** Société Générale de Films Paris. **Scén. :** Carl Theodor Dreyer théoriquement d'après Joseph Delteil (« Vie de Jeanne d'Arc », « La Passion de Jeanne d'Arc »). **Phot. :** Rudolph Mate assisté de Barth Kottula. **Déc. :** Herman Warm, Jean Hugo. **Ass. :** Paul La Cour, Ralf Holm. **Cos. :** Valentine Hugo. **Cons. hist. :** Pierre Champion. **Interprétation :** Renée Falconetti (Jeanne), Eugene Silvain (Pierre Cauchon), André Berley (Jean d'Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Antonin Artaud (Jean Massieu), Michel Simon (Jean Le Maitre), Jean d'Yd (Guillaume Evrard), Ravet (Jean Beaupère), A. Lurville, Jacques Arnna, Mihalesco, Narlay, Henry Maillard, Larive, Henry Gaultier, Paul Jorge.

Lilian Gish avait été prévue pour le rôle de Jeanne. En 1952 le film est ressorti dans une version sonorisée avec musique de Bach, Albinoni, Vivaldi, par les soins de Gaumont.

Cahiers Quand vous avez choisi Falconetti pour « Jeanne d'Arc », c'était une actrice connue, célèbre à Paris ?

Dreyer Oui, elle était connue, mais surtout au Boulevard.

Cahiers Et au Boulevard, elle jouait la comédie ou le drame ?

Dreyer Des comédies légères ; plus tard, après « Jeanne d'Arc », elle a fait « La Dame aux camélias ».

Cahiers Comment était-elle ?

Dreyer Elle était vraiment très jolie. On pourrait dire plus que jolie, très délicieuse. Mais elle avait un... avec un maquillage, elle avait un teint luisant qui faisait penser à un Fragonard ou à un Boucher.

Cahiers Mais pourquoi l'avez-vous choisie, alors ?

Dreyer Je ne sais pas... parce que j'ai eu l'idée que derrière le maquillage il y avait un visage plus naturel et plus humain.

Cahiers Pourquoi ne vouliez-vous pas de maquillage ?

Dreyer Parce que je voulais trouver le visage de paysanne, et j'ai eu l'idée que ce visage de paysanne était derrière le maquillage... et j'ai eu raison, elle était à mon avis beaucoup plus belle sans le maquillage qu'avec.

Cahiers Vous aimez qu'on voie les rides...

Dreyer Ah oui, ça fait un paysage du visage.

Cahiers Et quelle était l'importance que vous vouliez accorder au décor ? Parce que c'est un décor assez abstrait, suggéré plutôt.

Dreyer Nous avons trouvé, c'est Jean Hugo qui a trouvé un livre qui s'appelle « Le Livre des merveilles » et qui nous a donné l'idée de style de tous les décors. Strictement stylisés, et les décors plus petits que les personnes. Nous avons les personnages au premier plan en pleine grandeur, et derrière les personnages le décor beaucoup plus petit : c'est un effet très amusant que nous avons essayé de transférer au cinéma.

De tous les Scandinaves, celui qui avait poussé le plus loin le goût de l'intimisme, de l'analyse psychologique, de l'étude du cœur humain presque dans ses moindres nuances, était Carl Th. Dreyer.

« Le Maitre du logis », qui précéda « La Passion de Jeanne d'Arc », nous avait permis de suivre dans ses mouvements les plus délicats, dans ses nuances les plus impalpables, le conflit de deux caractères dans le cadre le plus banal, le plus quotidien.

Sa rencontre avec l'avant-garde française va donner un film étrange où l'on ne retrouve plus rien de sa forme, de son style antérieur, un film essentiellement fait de gros plans, d'angles de prises de vues torturés et savants, lourds de signification psychique ou mystique.

Un film d'une richesse de formes inouïe, quasi intolérable, faite de points culminants, de paroxysmes techniques et esthétiques dont la succession, la permanence auraient dû devenir absurdes, intolérables.

Mais cette forme qui poussait à son extrême la théorie de l'avant-garde française sur l'angle de prise de vues et le gros plan, se trouvait en fait anéantie par la force, la puissance, la richesse du contenu ; par cela même elle se trouvait justifiée, passait au second plan, pouvait seule équilibrer l'expressivité des visages.

Dreyer avait littéralement radiographié les âmes. Il avait agi sur les acteurs avec une telle tyrannie qu'ils avaient cessé d'être pour devenir les juges, les témoins, les bourreaux, Jeanne elle-même.

« Cette œuvre extraordinaire est une des plus hardies du cinéma. On ne sait pas si elle pourrait être renouvelée. Elle s'oppose, magnifiquement au « Napoléon » de Gance, épopée intérieure contre l'époque extérieure. Et sans doute, en définitive, doit-elle être considérée comme un échec, car le drame y est devenu trop simple. Mais c'est un de ces échecs magnifiques sur lesquels on peut longtemps rêver. » (Brasillach).

Aujourd'hui où le recul a restitué à l'œuvre de Dreyer toute sa vigueur, aujourd'hui où personne ne met plus en doute sa force miraculeuse, il n'était pas mauvais de rappeler qu'il fut un temps où le cinéma était si riche qu'on s'en plaignait.

Il ne reste plus rien du visage de Falconetti, de sa personnalité, elle n'existe plus que par son art qui fait d'elle à travers les siècles comme une évocation magique de Jeanne d'Arc.

Henri LANGLOIS (1955).

Le film, unique, archétypique en tous les sens.

Qui prouve, selon la méthode d'un Vinci, d'un Mallarmé, d'un Valéry, d'un Eisenstein, que le cinéma est un art.

Qui prouve que, art absolu, le cinéma muet **parlait.**

Qui prouve que le film est né aussi pour montrer l'invisible.

Qui prouve, de sa manière souveraine, que l'art, s'il ne meurt pas forcément de liberté, naît toujours de contraintes, mais surmontées.

Les **caractères différenciants** d'une écriture, d'une technique d'expression, deviennent, dominés par un maître, les **moyens formateurs** d'un art. « L'effet artistique, dit Rudolf Arnheim, est fonction des limites du moyen d'expression. » Avec « La Passion de Jeanne d'Arc », Dreyer, faisant fond sur cette dialectique, renchérit sur les « manques » du cinéma, en crée de nouveaux et transfère même l'insuffisance d'un élément sur un autre. Avec un film muet, il aborde un sujet parlant. Le

cinéma peut tout montrer ; Dreyer refuse cette ubiquité spatio-temporelle pour le fragment, le détail, le guichet, le gros plan. (Et par la discipline du cadre il fait de tout plan, quelle qu'en soit l'échelle, l'homologue d'un gros plan.) Ces deux partis sont complémentaires. L'image ici ne « parlera » que si elle renonce à une part de son champ. Pour faire éclater l'oppression du silence, la torture du mutisme, une énorme tension était nécessaire, qui naît, précisément, de l'oppression visuelle. Comme par le fait de quelque entropie esthétique, l'énergie spirituelle se transporte d'un sens sur un autre sens : la vue, contrainte, se fait ouïe, l'œil peut écouter.
La passion de Jeanne, celle de son peuple, les passions de ses juges et de ses bourreaux, n'apparaitraient point si elles n'étaient d'abord **ex-primées** des corps et des visages, comme le vin du raisin. Le cadrage de Dreyer, ici, est son pressoir mystique, comme sa mise en scène, à l'image du procès de Jeanne, est le supplice de la baignoire — l'équivalent esthétique d'une asphyxie. Sublime paradoxe, « une esthétique, une liturgie de la torture » se résout en **document.** — B.A.

vampyr

1932 VAMPYR/L'ETRANGE AVENTURE DE DAVID GRAY. Film franco-allemand. 2 271 m. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Carl Theodor Dreyer Filmproduktion Paris-Berlin. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Christian Jul d'après la nouvelle « In a Glass Darkly » de Sheridan LeFanu. **Phot.** : Rudolph Mate. **Mus.** : Wolfgang Zeller. **Direction des dial.** : Paul Falkenberg. **Interprétation** : Julian West alias Baron Nicolas de Gunzburg (David Gray - Allan Gray dans la version allemande), Henriette Gerard (Marguerite Chopin), Jean Hieronimko (Le médecin), Maurice Schutz (Le seigneur du manoir), Rena Mandel (sa fille Gisele), Sibylle Schmitz (sa fille Léone), Albert Bras (Serviteur), N. Babanini, Jane Mora.
Le film, produit en fait par l'acteur principal, le baron de Gunzburg, fut tourné en trois versions : allemande, française et anglaise.

Cahiers Est-ce que dans « Vampyr » vous aviez déjà des préoccupations de rapports sons/images ?
Dreyer Oui il y avait beaucoup de sons, par exemple les chiens qui hurlaient, nous ne les voyions pas mais on les entendait. Il y avait le bébé qui pleurait ou qui criait : le docteur demande « l'enfant qui pleure » ? et on perçoit son existence mais on ne voit pas l'enfant ; le bébé prenait plus d'importance que si nous l'avions vu.

Enfermé dans le « genre » fantastique — serait-ce même, une fois épuisé le parallèle somme toute stérile avec « Nosferatu », pour les désigner tous deux comme exceptions **dans** le genre —, trop fréquemment réduit dans les mémoires aux deux seuls épisodes-phares du protagoniste prématurément mis en bière au-dessus duquel défilent arbres, ciel, clochers, et du médecin-vampire peu à peu asphyxié par les coulées de farine : « Vampyr » sera-t-il toujours tenu dans l'œuvre de Dreyer comme un organisme aberrant, une fantaisie certes prestigieuse, mais surajoutée, excentrique, mal accordée à ses autres films ? Ne serait-ce pas, de surcroît, que se manifestent brillant, virtuosité, maestria, goût du tour de force technique, toutes choses dont on ne croyait pas Dreyer préoccupé, mais qui, pour être mieux dissimulées en ses autres films, n'en furent pas moins toujours de son pouvoir ? Sept ans avant « La Règle du jeu », la même générosité s'exerce qui guida Renoir dans l'invention et la découverte, le même goût de la manipulation des formes. Profusion réglée des mouvements de caméra, basculements perspectifs, décrochages de distances, inattendu des liaisons, balayages de surfaces avec prise en charge au passage, abandon, reprise, enveloppement et recadrages d'un ou plusieurs personnages : une instabilité sans recours dénoue aussitôt formées les figures, emporte histoire, acteurs, objets, décors dans un tournoiement panique commandé par l'exercice d'une mise en scène résolument unanimiste.
Que l'on observe maintenant la lumière du film, et la même volonté se marque de tout égaliser en d'insensibles dégradés, de travailler en harmoniques plutôt qu'en opposition marquée de timbres, en contrevenant au dogme selon lequel un film « fantastique », à plus forte raison un film de vampires, ne saurait s'accommoder que d'antagonismes violents, d'intenses collisions (thématiques : mise en présence et entrechoquement de figures incompatibles ; morales : lutte du bien et du mal, de la pureté et de la perversion ; formelles : contrastes du noir et du blanc, de l'ombre et de la lumière, du jour et de la nuit...). On se souvient que Dreyer voulait d'abord son film en noirs et blancs fortement tranchés et que, s'étant aperçu à une projection de rushes d'une imperfection d'éclairage qui donnait un aspect gris à la photo, il décida avec son opérateur Rudolph Mate de reconduire cette erreur et de lui faire commander le principe plastique du film en son entier. Entre les pôles extrêmes du blanc et du noir, moins sollicités qu'il n'est coutume de le dire (le premier cependant plus que le second), toute la gamme des gris, du pâle au sombre, se trouve explorée dans « Vampyr », génératrice de son étrangeté feutrée, tamisée, de ce mystère plus mystérieux encore d'être lui-même estompé, d'une substantialité cotonneuse, grumeleuse, non transparente, colloïdale, à quoi concourent aussi les brumes et voiles du paysage, la pénombre des lieux et l'allure somnambulique, hébétée, **équivoque,** hagarde, les glissements v(el)outés et furtifs du protagoniste-producteur Baron de Gunzburg. L'égalisation des reliefs trop marqués, l'étouffement de toute saillie qui risquerait de polariser l'attention et l'attente, figurent ici explicitement le jeu de reversibilité indéfinie de la figure et du fond tel que tous les films de Dreyer en ont dévoilé le mécanisme, et dont l'ensevelissement final dans le blanc tamisé réalise la claire métaphore fictionnelle. Une véritable **création de formes** s'opère avec l'apparition/disparition de ces ombres mouvantes sur fond indistinct, l'alternance de leur matérialisation et de leur évanescence, surgissement/effacement, tremblement/fixité. Le principe constitutif du cinéma, sa détermination originaire — l'œuvre entier de Dreyer **rôde** autour de ces problèmes — se trouvent de la sorte interrogés : captation par un premier support — pelliculaire — et rendu sur un autre — la toile de **l'écran** — de formes existant en dehors d'eux dans un espace à trois dimensions (et il n'est pas indifférent que dans « Vampyr » on assiste explicitement à un spectacle de lanterne magique).
« Vampyr » est le premier film parlant de Dreyer. Il ne comporte peut-être pas dix phrases complètes. A cela, l'histoire donne l'explication que l'auteur, tenu de réaliser trois versions du film (anglaise, allemande, française) fut contraint à cette raréfaction verbale par le fait que les acteurs ignoraient l'une au moins de ces langues. Il se passe ici, comme dans le cas de l'erreur d'éclairage (1), que le manque s'est trouvé secondairement reversé au bénéfice du film, imposant exploration et investigations secondes, nécessité de trouver d'inédits palliatifs. Et comme, dans « La Passion de Jeanne d'Arc », le mutisme obligé participait en fin de compte de l'économie d'un récit fondé sur l'étouffement d'une parole et l'interdiction d'une défense, ainsi en est-il ici des mots assourdis, appels voilés, échos de plus en plus faiblement repercutés, de tout un arrière-fond menaçant de bruits, pour l'évocation d'un à peine dicible, nommable, montrable. — J. N.
(1) Cf. aussi la prudence de Dreyer qui, pour ne pas risquer la vie de son acteur, renonça à l'engloutissement dans la vase pour l'étouffement sous la farine, passant encore du noir au blanc.

dies irae

1943 VREDENS DAG / DIES IRAE (Jour de colère). Film danois. 2 800 m .**Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Palladium Copenhague-Tage Nielsen. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Mogens Skot Hansen, Poul Knudson d'après la pièce « Anne Pedersdotter » de Wiers Jensen. **Phot.** : Carl Andersson. **Déc.** : Erik Aaes, Lis Fribert. **Cos.** : Lis Fribert, K. Sandt Jensen, Olga Thomsen. **Cons. hist.** : Kaj Uldall. **Mus.** : Paul Schierbeck.

Mont. : Edith Schlussel, Anne Marie Petersen. **Interprétation** : Thorkild Roose (Absalon Pederson), Lisbeth Movin (Sa femme Anne), Sigrid Neeienrdam (Sa mère Marete), Preben Lerdoff Rye (Son fils Martin), Anne Sveirkier (Marthe Herloff), Albert Hoeberg (L'évêque), Olaf Ussing (Le prédicateur Laurentius), Dagmar Wildenbrüch, Emilie Nielsen, Kirsten Andreasen, Sophie Knudsen, Harald Holst, Preben Neergaard, Emanuel Jorgensen, Hans Christian Sorensen.

Cahiers Vous pensez que la mimique a plus d'importance que la parole ?

Dreyer Ah non, mais les deux ensemble c'est l'idéal... pourvu que tous les deux soient bons. Dans toute mimique, il y a un début, un développement et une fin.

Cahiers Et vous gardez le début, le développement et la fin ?

Dreyer Si c'est réussi, je garde tout, avec les répliques au milieu, ça dépend.

Cahiers Mais avec la technique des plans très longs...

Dreyer C'est possible.

Cahiers Vous êtes obligé d'avoir beaucoup de prises...

Dreyer C'est curieux mais nous utilisons moins de pellicule avec les longues prises de vue, parce que nous avons fait beaucoup de répétitions (mais tout de même pas trop), au maximum 3 ou 4 répétitions longues, et avant nous avons discuté dessus, nous avons coupé les répliques jusqu'au minimum, et après trois ou quatre répétitions, on tourne.

Cahiers Il y a aussi le problème du rythme intérieur au plan. Cela doit être difficile à mettre en place ?

Dreyer Dans une longue prise de vue ?

Cahiers Oui...

Dreyer Non, parce que dans une longue prise de vue le rythme vient automatiquement avec le mouvement.

Cahiers Dans les travellings horizontaux, vous dites que l'œil suit facilement les objets... mais il y a des moments où l'œil est arrêté par les verticales.

Dreyer C'est comme ça qu'on obtient un effet dramatique. Dans « Dies Irae », la sorcière est attachée à une longue échelle, et l'échelle est verticale et reste verticale jusqu'à ce qu'on donne le signal pour la laisser tomber, et alors ce renversement donne un grand effet dramatique... Voilà, vous avez l'effet vertical.

Cahiers Vous jouez avec les lignes verticales et horizontales. En jouez-vous en sachant exactement quel effet vous allez obtenir ?

Dreyer Oui, je crois le savoir.

J'ai commencé dans « Dies Irae » à utiliser ces longs plans avec ce rythme un peu plus lent, parce que s'il est question de choses très sérieuses, on ne peut pas aller trop vite avec les répliques : dans ce genre de film il faut le temps pour entendre la réplique et la comprendre, ne pas laisser le mot sur l'écran aller trop loin.•

Cahiers Pour que les gens comprennent ?

Dreyer Oui, parce que dans le cinéma il faut comprendre ce qui arrive et ce qui est dit sur l'écran. Il faut que vous l'acceptiez immédiatement, parce qu'ensuite on ne peut plus le comprendre, il y a de nouvelles choses sur l'écran qui demandent votre attention.

Dreyer Dans « Gertrud », qu'est-ce que nous voyons ? Qu'est-ce que nous regardons ? Au théâtre vous voyez tout le décor en une seule fois, mais ici la grande chambre vous ne la voyez qu'en partie; comme une série de surprises, de petites surprises.

Au carrefour d'une œuvre dont il est la plus évidente clé, le très lisible modèle, « Dies Irae » tout à la fois recueille, rassemble et précise les signaux venus (bien sûr) de « Jeanne » et de « Pages du livre de Satan », et à son tour irradie vers « Ordet » et même « Gertrud » — en son héroïne, Anne, il y a, à l'état naturel et presque sauvage, quelque chose de Gertrud. Mais avec « Vampyr » le rapport, quoique moins immédiat, paraîtra plus fécond : du même combat entre « innocents » et « sectateurs » (là de la secte du sang, ici de celle du Christ, l'une et l'autre parentes, équivalentes même au niveau du Mythe, et de plus égales dans la Terreur), « Dies Irae » montre en quelque sorte le versant diurne, « sacré », « sublime » : Tragédie (en tous points classique), par opposition au « conte fantastique » (en référence directe, lui, au genre littéraire allemand correspondant) qu'est « Vampyr » ; violences, oppositions tranchées des noirs et blancs, contre leur mariage équivoque dans les gris de « Vampyr ».

Mais la superposition des deux films fait aussi ressortir le contour exact du thème de l'intolérance dans « Dies Irae » (et par extension dans l'œuvre entière) : elle est plus et pis qu'une circonstance particulière, plus ou moins datée historiquement, d'un dogmatisme forcené, elle devient la condition, la loi même de toute société (celle des dévôts comme celle des vampires), elle est la terreur qui fonde tout ordre. « Point d'intolérance, d'intransigeance idéologique ou de prosélytisme qui ne révèlent le fond bestial de l'enthousiasme, dit Cioran. On ne tue qu'au nom d'un Dieu ou de ses contrefaçons : les excès suscités par la déesse Raison, par l'idée de nation, de classe ou de race sont parents de ceux de l'Inquisition et de la Réforme. » Le glissement s'opère ainsi jusqu'à dévoiler que dans l'œuvre de Dreyer c'est le visage de l'Ordre au pouvoir (ici prêtre, pasteurs, là politiques, bourgeois) qui est visé et touché derrière le masque synthétique de Dieu.

Ce qui rend possible un tel glissement, c'est curieusement que « Dies Irae » est l'un des très rares films à répondre aux définitions classiques de la Tragédie : d'emblée en effet le conflit est posé, le piège tendu, l'issue sûre (et annoncée par la matrone) ; ce ne sont pas des « personnages » qui s'affrontent, et nul détour psychologique ne sera nécessaire, mais deux forces antagonistes, deux idées : aux forces de vie s'opposent celles du système répressif ; elles sont données dès le départ, entières, immuables, obstinées ; mais avec la même fatalité qui fera se réaliser la malédiction initiale, la Loi vaincra l'exception, la logique du pouvoir détruira la révolte vitale.

Le sentiment d'horreur, dans « Dies Irae », l'impression d'un tragique intolérable, ne naissent donc pas d'autre chose que de cette inulectabilité. Ce ne sont pas les sorcières qui sont effrayantes, mais les justiciers ; et la « colère de Dieu » n'en est que plus monstrueuse, d'être traduite par ces hommes glacés (et morts déjà, fantômes ou vampires) autant que par ces formes glaçantes. — J.-L. C.

deux êtres

1945 TVA MANNISKOR (Deux Etres). Film suédois. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Hugo Bolander Pr. Svensk Filmindustri Stockholm. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer, Martin Glanner d'après la pièce « Attentat » de W.O. Somin. **Phot.** : Gunnar Fischer. **Mus.** : Lars-Erik Larsson. **Déc.** : Nils Svenwall. **Mont.** : Carl Theodor Dreyer, Edvin Hammarberg. **Script boy** : Uno Remitz. **Interprétation** : Georg Rydeberg (Arne Lundell), Wanda Rothgardt (Marianne).

Histoire d'une culpabilité qui se multiplie au fur et à mesure qu'elle se transfère d'un être à un autre. Un jeune savant, Arne, est accusé d'avoir plagié la thèse d'un confrère. On apprend bientôt que le confrère en question s'est suicidé. Au terme d'une longue alternance de soupçons et de confessions (Arne et sa femme étant toujours saisis en continuité dans leur appartement — mises à part quelques vagues évocations du passé), Arne apprend que sa femme était la maîtresse du confrère, que celui-ci la faisait chanter, qu'elle a dû lui livrer les notes de travail de son mari et qu'enfin, camouflant le meurtre en suicide, elle l'a tué. Voulant sauver sa femme, Arne (après s'être accusé lui-même du crime) lui offre de fuir à l'étranger. Elle se suicide. Il la suit dans la mort.

Le film est renié par Dreyer (« Ça n'existe pas »), qui ne se remit jamais d'avoir été frustré d'un élément capital : l'interprétation. Car on lui imposa, au lieu d'une femme « théâtrale, un peu hystérique », une « petite bourgeoise », et au lieu d'un homme honnête, naïf, et aux yeux bleus, un « intrigant démoniaque aux yeux bruns ».

Mais, malgré cette faille évidente, le film existe bel et bien, sécrétant, de par la force du principe de base, de par la justesse et la continuité de son application, cette qualité même d'émotion que Dreyer avait visée. — M. D.

ordet

1954-55 ORDET (La Parole). Film danois. **Réal.:** Carl Theodor Dreyer. **Prod.:** Palladium. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer d'après la pièce de Kaj Munk « Ordet ». **Phot.** : Henning Bendtsen assisté de John Carlsen, Erik Willumsen. **Dialect expert** : Svend Poulsen. **Ass.** : Jesper Gottschalk, Karen Petersen. **Mont.** : Edith Schlüssel. **Mus.** : Poul Schierbeck. **Lyrics** : Sylvia Schierbeck. **Déc.** : Erik Aaes. **Cos.** : N. Sandt Jensen. **Dir. de prod.** : Erik Nielsen. **Interprétation** : Henrik Malberg (Morten Borgen), Emil Hass Christensen (Son fils Mikkel), Preben Lerdorff (Son fils Johannes), Cay Kristiansen (Son fils Anders), Birgitte Federspiel (Inger, la femme de Mikkel), Ann Elisabeth (Maren), Susanne (Lilleinger), Ove Rud (Le vicaire), Ejner Federspiel (Pierre le tailleur), Sylvia Eckhausen (Sa femme Kirstine), Gerda Nielsen (Anne leur fille), Henry Skjaer (Le médecin), Hanne Agesen (Karen), Edith Thrane (Mette Maren), Kirsten Andreasen et l'assistance des paysans et des pêcheurs du district de Vederso.

Remake du film du même nom réalisé d'après la même pièce en 1943 par Gustaf Molander sur un scénario de Rune Lindström, avec Rune Lindström, Victor Sjöström, Stig Olin et Wanda Rothgard.

Cahiers Dans « Jeanne d'Arc » vous n'aviez pas encore la technique des plans très longs.

Dreyer Non, il y en avait quelques-uns mais pas très longs.

Cahiers Pour quelles raisons, après, avez-vous changé de technique, d'esthétique avec « Diés Irae » et « Ordet », et « Gertrud » évidemment ? Vous avez fait beaucoup plus de plans généraux.

Dreyer Oui, dans « Dies Irae », il y avait la première prise de vue avec les garçons qui chantent ; c'était assez long pour ce temps-là. Mais après, pour « Ordet », nous avons des prises de vue de trois cents mètres et même plus...

Cahiers Pour quelles raisons avez-vous fait ces plans ?

Dreyer Parce que c'est un fait que l'œil aime suivre des objets en mouvement. C'est une certaine satisfaction pour l'œil de suivre des choses en mouvement, alors que l'œil est passif devant des objets au repos. C'est l'explication théorique.

Cahiers C'est pour cela que vous faites des travellings ?

Dreyer Oui.

Cahiers Mais pour quelles raisons faites-vous des plans très longs ?

Dreyer Précisément pour obtenir les plans en mouvement.

Cahiers Oui, mais parfois le plan est fixe...

Dreyer C'est ce que j'ai fait dans mon dernier film, comme une expérience, pour voir si c'était possible de tenir un plan aussi longtemps, pour forcer le public à écouter les répliques.

Cahiers On a remarqué aussi que dans vos films il y avait souvent un personnage qui pleurait au milieu d'un plan long.

Dreyer Oui, c'est l'affaire de l'acteur.

Cahiers Pourquoi faites-vous pleurer vos personnages au milieu d'un plan long ? Et pourquoi ne les filmez-vous pas seulement au moment où ils pleurent ?

Dreyer Si on a un plan long en mouvement, il faut tenir le mouvement aussi longtemps que possible ; si on a une actrice qui a besoin de pleurer, il faut la prendre comme elle est, et continuer le mouvement.

Cahiers C'est difficile d'avoir un acteur qui pleure après une minute !

Dreyer Oui, il faut faire des choses difficiles.

Cahiers Mais comment obtenez-vous cela ?

Dreyer Ça dépend de toute la situation au moment de la prise de vue en question.

Cahiers Vous répétez beaucoup ?

Dreyer Non... très souvent, je tourne tout de suite, sans répéter. Cela dépend des acteurs, il y a des acteurs qui demandent beaucoup de répétitions et il y a des acteurs qui préfèrent prendre la chance à la première prise... et qui réussissent.

Cahiers Mais vous parlez avec les acteurs avant, quand, par exemple, ils ont à pleurer.

Dreyer Nous avons pour les longues prises beaucoup de répétitions, et alors je leur dis toujours : « Ne jouez pas, ne donnez pas tout, ne jouez pas, réservez-vous jusqu'au sérieux, à la prise de vue même. » Il y a des répétitions pour la lumière, pour le mouvement, pour la caméra, et je dis : « Ne jouez pas, ne jouez pas. »

Sa qualité trop souvent évaluée à la « hauteur » de son sujet — mais quel ennui justement n'est-il pas permis d'attendre d'un film dont le sujet n'est pas moins qu'un miracle de la foi ? — « Ordet » souffre presque de sa trop bonne réputation. Mais renait heureusement pour nous à chaque vision de cet embaumement par l'estime, comme si sa fiction réalisait la métaphore de sa propre vie.

La vie de « Ordet », c'est d'abord celle du théâtre, comme d'ailleurs celle de tous les films de Dreyer — « Vampyr » excepté —, même ceux dont le scénario n'est pas tiré, comme ici, d'une pièce. Car il ne s'agit pas évidemment de pièce filmée. Si nous interrogeons la théâtralité d' « Ordet » (et non celle de « Gertrud », pourtant plus exemplaire), c'est qu'y apparaissent, de façon particulièrement modulée et souple, une somme de filiations, transpositions et métamorphoses pour que certaines nécessités théâtrales, devenues choix du cinéma, ne bornent cependant pas le loisir de celui-ci, et bien plutôt l'exaltent.

1° **Raréfaction des lieux.** Le lieu principal d' « Ordet », Borgensgaard, est à la fois clos dans son unité (par les plans qui en montrent l'extérieur) et articulé en cellules distinctes — différentes pièces — dont une salle commune centrale oriente l'étoilement, à l'image même du foyer familial. Lieu sans cesse exploré, exploité en son tout et ses parties : qui tordra définitivement le cou à la légende d'une immobilité de caméra chez Dreyer ? (« Il est important d'avoir une caméra vivante et mobile, qui suive avec souplesse les personnages, même à partir d'un gros plan, de sorte que le décor se déplace sans cesse. » Dreyer, Cahiers n° 127).

2° **Densité des personnages.** Laquelle, ici, est moins liée à quelque solennité ou hiératisme comme parti pris formel d'emphase a priori (pour faire « théâtre ») que, dans le cas du grand-père Borgen, et de sa belle-fille Inger, de la réalité rendue tangible — les beaux gestes de pâtissière de Inger — d'un caractère aristocratique-paysan des personnages. Quant à l'autorité de Johannes le fou, elle lui vient paradoxalement d'une sorte d'apesanteur, comme si son absence à lui-même le rendait plus lourd, de l'éventualité d'une lévitation.

3° **La parole comme substance de l'œuvre.** Une parole, au sens littéral, édifiante, qui, au mot le mot, suspend le spectateur et le film à son élocution.

Ce qu'il y a de plus remarquable cependant dans « Ordet », c'est que cette parole (dont on a peut-être trop répété, prenant trop facile appui sur des connotations mystiques du mot « verbe », qu'elle était le sujet du film) ne soit pas justement tout au long du film également pesante et saturée de sens. Sans doute la parole ici étaitelle trop lourde, trop essentielle, et fallait-il pour qu'elle ne redevienne pas, par excès, insignifiante, l'interrompre par un nombre étonnant d'épisodes où les personnages prennent du café, ou opposer à sa solennité le naturel d'une cuisine, le trivial d'une étable à cochons. En ce sens, est également employée par Dreyer (il s'en est lui-même expliqué, voir Cahiers nos 127 et 170) une technique de desépaississement de la parole — ici, par simplification du dialogue de la pièce — qui tient compte d'un espace de parole différent au cinéma : celui du plan, qui limite à peu près à sa durée les différentes rémanences verbales — son, émotion, musique. D'où la simplicité du verbe d' « Ordet ».

4° **Abstraction.** Le théâtre serait plus abstrait que le cinéma : lieu commun dont Dreyer démontre l'ineptie, en rendant plus abstrait encore son film que la pièce de Kaj Munk, réduisant celle-ci à un scénario de structure éminemment théorique, réduite à deux dimensions :

— l'une, verticale, soit : l'opposition entre le christianisme noir du tailleur et la foi éclairée du grand-père, avec, entre les deux, une sorte de secteur tertiaire de la religion où se rencontrent deux tiédeurs : l'apostolat fonctionnarisé du pasteur et le rationalisme hésitant du médecin.
— l'autre, horizontale, à l'intérieur de Borgensgaard, où la foi du grand-père se trouve contrariée par les trois formes d'aberration religieuse — mésalliance, athéisme, folie mystique — commise par chacun de ses fils. « Le film parlant apparaît ainsi comme une pièce de théâtre sous forme concentrée » (Dreyer, Cahiers nº 127). — S. P.

gertrud

1964 GERTRUD (Gertrud). Film danois. **Réal.** : Carl Theodor Dreyer. **Prod.** : Palladium. **Scén.** : Carl Theodor Dreyer d'après la pièce de Hjalmar Sjöderberg. **Phot.** : Henning Bendtsen, Arne Abrahamsen. **Mus.** : Jörgen Jersleid. **Déc.** : Kai Rasch. **Mont.** : Edith Schüssel. **Interprétation** : Nina Pens Rode (Gertrud), Bendt Rothe (Kanning), Ebbe Rode (Lidman), Baard Owe (Janssen), Anna Malberg (Mamma), Axel Ströbye (Nygren), Karl Gustav Ahlefeldt, Edouard Meilche, Valso Holm, Veda Gebutir, Will Knoblauch, Lars Knutzon, Ole Sarvig. (Filmographie établie par Patrick Brion.)

Cahiers On remarque dans vos films parlants que le son a une très grande importance. Dans « Gertrud » par exemple...
Dreyer Oui peut-être... On est heureux chaque fois qu'on gagne à nouveau sur le théâtre... Est-ce qu'on peut dire cela ?
Cahiers Dans « Gertrud » on entend des bruits qui sont réalistes : que cherchez-vous en mettant ces bruits ?
Dreyer Je voudrais bien que cela soit un petit peu en réaction contre l'action « intérieure ». Dans « Ordet »... Il y avait les deux antipodes des représentants de la christianité : l'un clair et juste, et l'autre représentant la christianité fanatique, et noire. Alors quand les deux commençaient de se disputer, il y avait deux chiens très loin, qui commençaient d'aboyer.
Cahiers Vous cherchez des rapports...
Dreyer Oui, ça c'est presque un peu trop direct.
Cahiers Parce que lorsque vous tournez en studio vous pouvez éliminer tous les sons.
Dreyer Oui.
Cahiers Mais vous cherchez au contraire à en ajouter...
Dreyer Dans le dernier plan de « Gertrud » la porte est fermée, c'est-à-dire qu'elle a fermé la porte, elle veut rester seule, mais elle a aussi parlé de sa mort prochaine, et pour cela j'ai mis la musique qui était composée pour la fin, qui disparaît et se change en un très faible son de cloche.
Cahiers Parce que vous tenez compte de ce réalisme du son ?
Dreyer Non, mais c'est le moyen de le styliser, de faire de tels backgrounds.
Cahiers En France on trouve parfois vos films lents.
Dreyer Oui, je le sais, au Danemark aussi, mais je ne crois pas que ce soit vrai : ils sont un peu plus lents que d'autre films, mais c'est nécessaire si on parle de choses très sérieuses : il faut écouter plus intensément et la seule manière c'est de laisser les mots un peu plus longtemps dans l'air. D'ailleurs, si vous comparez avec le théâtre... Au théâtre, les mots, les dialogues restent plus longtemps dans l'air qu'au cinéma, parce qu'il y a cette grande salle et la grande scène, et le mot prend le temps de nager un peu plus longtemps dans l'atmosphère ; au cinéma les mots sont coupés au moment même où ils ont quitté l'écran et là, au cinéma, il faut faire une toute petite pause pour que les mots aient le temps de rentrer dans le spectateur.
Cahiers Est-ce que vous acceptez au cinéma la notion de suspense ? Tout à l'heure vous parliez des plans longs...
Dreyer Non... Le champ a son volume autant de temps qu'il est sur l'écran ; après, quand il a quitté l'écran, il est perdu, il n'y a plus de suspense.
Cahiers Tout à l'heure vous parliez du plan long où on découvre les choses au fur et à mesure.
Dreyer Oui c'est à peu près la même chose que pour la grande scène de théâtre et la grande salle qui doucement avale les mots. Au cinéma avec le plan long en mouvement où vous suivez les personnages en gros plan, vous avez la possibilité de laisser les mots... rester un petit peu plus longtemps dans l'air, au moyen de petites pauses.
Cahiers Et c'est cette manière de faire succéder les mots et de faire succéder les événements au cinéma, qui forme ce que les Américains appellent le « suspense ». Est-ce que vous acceptez cette notion ?
Dreyer Je parle plutôt d'un sens intérieur, il faut des mots qui viennent de l'intérieur du cœur... de l'âme. Ces mots, il y a le danger qu'ils ne soient pas compris si vous allez trop vite, mais si vous avez un plan en mouvement, vous êtes toujours en contact avec les acteurs, et là vous avez le temps d'écouter les mots et aussi le temps de les comprendre.
Cahiers Mais cela suppose qu'il y ait un contact constant avec les acteurs.
Dreyer Oui, oui, et ça c'est l'avantage du cinéma et du plan en mouvement.
Cahiers Parce que la peinture, par exemple, a tendance à abandonner le visage.
Dreyer Oui, c'est tout autre chose. Mais je montre toujours les visages parce que c'est ce qui m'intéresse et ce qui intéresse le public ce sont les âmes, le visage et tout ce qui est derrière le visage. C'est dans le visage humain que nous cherchons ce qui nous touche nous-mêmes et ce qui nous émeut, et crée une émotion, et je ne pense pas qu'une peinture ou une reproduction d'une peinture de moderne puisse donner d'effet aussi fort.
Cahiers Vous pensez que le cinéma est l'art qui permet le mieux cette reconnaissance de nous-mêmes ?
Dreyer Oui. (Propos recueillis par Janine Bazin et André S. Labarthe pour l'émission « Cinéastes de notre temps », et reproduits avec l'aimable autorisation des producteurs et de l'O.R.T.F.).

L'accueil de « Gertrud » à Paris.
Au milieu du mois de décembre 1964 eut lieu la première de « Gertrud » à Paris, au Studio Médicis, récemment ouvert rue Champollion. Je m'y trouvais à cette époque, et je pus assister au déroulement de la bataille en toute première ligne. Les semaines qui précédèrent cette première, on avait commencé à parler dans la presse parisienne de ce « Danois modeste » qui, à l'âge de 75 ans, avait entrepris une toute nouvelle expérience, et avait choisi Paris pour y montrer en premier le film, parce qu'il se sentait plus chez lui dans le milieu cinématographique français que dans le sien propre. De jour en jour l'impatience grandissait. « Ordet » et « Jour de colère » appartenaient déjà au répertoire classique, la Cinémathèque Française avait organisé un hommage à Dreyer, et dans les cafés de la rive gauche on pouvait entendre des conversations sur ce Danois étrange qui tous les dix ans réalisait un film.
Dreyer était venu à Paris quelque temps avant la première, il s'était vu honoré à la Cinémathèque, et, en dîner privé, les cinéastes de la nouvelle vague étaient assis à ses côtés. Dans tous les journaux on lisait des entretiens avec Dreyer, le calme, le doux, le généreux, le modeste... Dans ses entretiens avec la presse française, Dreyer déclarait chaque fois que « Gertrud » était loin d'être son dernier film, qu'il le considérait plutôt comme le premier pas vers « Médée » et « Jésus ». Il avait voulu réaliser une tragédie grecque sur une pièce fin de siècle. Que pensait-il des films français ? Eh bien, il aimait toujours Truffaut et Godard. Qu'aimerait-il faire à Paris à part présenter son film ? Aller déposer un bouquet sur la tombe de Falconetti. Au Studio Médicis, les maçons étaient en train de mettre la dernière main aux travaux, et enfin le jour de la première arriva.
Le matin, il y eut une projection pour la presse. La « vraie » première eut lieu le soir. Mais le bruit de catastrophe se répandait. Dreyer avait fait un film navrant. Dreyer avait ridiculisé le Danemark et lui-même dans son film. Dreyer aurait dû mourir dix ans plus tôt, après « Ordet ». La rumeur de catastrophe allait vite. Paris n'étant pas toujours la grande ville que l'on croit, mais

un village où tout le monde sait tout ce qui se passe pour tout. Quelques « kulturpersonligheder » — célébrités culturelles — danoises se promenaient boulevard Saint-Germain avec d'invisibles brassards de deuil, faisant penser à la défaite danoise de 1864 devant les troupes de Bismarck; dans les cafés le verdict de mort était prononcé sans appel. Oui, **c'était** vrai : Dreyer était un homme mort. Passe encore que les sous-titres soient illisibles, que la pellicule se déroule mal, que le projecteur s'arrête de temps en temps, s'il y avait eu un minimum de talent ou de génie. Mais il n'y était pas. On n'avait que d'interminables discours de gens assis sur des fauteuils. Le bruit se répandait qu'il s'agissait du film sénile d'un metteur en scène sénile. La première eut lieu en présence de l'ambassadeur danois Bartels, pâle comme la mort, dans une ambiance oppressante. Soupirs et grognements. De médiocres plaisanteries déjà pendant le générique. Et pourtant : le film saisissait lentement le public. Les sous-titres étaient maintenant lisibles, la pellicule se déroulait bien, et l'appareil de projection ne s'arrêtait pas toujours.

Une réception suivit la projection, « Chez Pons », place Edmond-Rostand. Le Tout Paris se mêlait au Tout Copenhague. On parlait de tout sauf de « Gertrud », dont personne n'osait rien dire avant d'avoir entendu les critiques autorisés. Quelques-uns se hasardaient pourtant à parler de **film de « seconde vue »**. Mais ils le disaient tout bas, sans s'engager vraiment et de façon à être couverts par les déclarations des critiques danois, qui parlaient des querelles de couloirs dans le théâtre royal et des critiques français qui parlaient de celles des rédactions des Champs Elysées. Il y avait du bon champagne, un excellent buffet, de très belles femmes et des célébrités à qui on pouvait serrer la main. Robert Bresson, parmi d'autres.

Peu après parurent les premières critiques. « Le Monde » parlait de film de seconde vue. « Combat » y vit « une sublime élégie ». Mais dans le « Nouvel Observateur » le film était démoli. Cournot inventa une interview selon laquelle il était arrivé jusqu'aux pieds du maître, lequel avait été incapable de lui dire un mot : Dreyer était cloué dans une chaise d'infirme dans le hall de son hôtel, et une infirmière lui injectait des remontants pour le faire sortir de temps en temps d'un sommeil agonique. Cette interview critique fit beaucoup rire dans certains cafés intellectuels, même ceux qui, connaissant Cournot, étaient au courant du procédé. Les critiques danois étaient déjà rentrés chez eux et avaient assassiné le film dans leurs propres journaux. Paris avait une fois encore vécu un événement. Personne n'allait voir le film, après une semaine il était retiré de l'exclusivité et exilé au studio de l'Etoile. Là quelques-uns venaient le voir, et on ne ricanait pas, on n'y faisait pas crisser des papiers de bonbons, en ville le bruit commençait à courir que « Gertrud » était le chef-d'œuvre de Dreyer. Après, la réhabilitation eut lieu. Personne ne parlait plus de « Gertrud » que pour le louer. Tout le monde se rangeait à l'avis tôt exprimé par Godard : « Gertrud » est égal en folie et en beauté aux dernières œuvres de Beethoven. »

Mais Dreyer ? Le premier rôle ? Je garde deux ou trois choses de lui. Il était invisible pendant les réceptions, il se dissimulait dans un coin, derrière les manteaux de fourrure. On avait l'impression que celui qui avait causé tant de bruit n'existait pas. Un jour pourtant, je me trouvai avec lui à l'hôtel Plaza-Athenée. C'était quelques jours avant la première, et l'un après l'autre les journalistes étaient reçus dans sa chambre où il répondait poliment aux questions les plus aberrantes. Il paraissait assez fatigué, mais parfaitement lucide. Il désamorçait les questions les plus stupides par un calembour. Nous descendîmes ensembles, plus tard, dans le hall de l'hôtel pour attendre un taxi. Dreyer était assis dans un fauteuil derrière un pilier. Peu après le portail s'ouvrit et Audrey Hepburn entra. Un murmure. Une vedette internationale était là. Une artiste mondiale. Un nom. Dreyer sourit :

— N'est-ce pas Audrey Hepburn qui vient là ? Comme elle est belle !

Et comme s'il pensait que n'importe quel grand producteur allait lui laisser les mains libres pour réaliser les projets dont il rêvait depuis longtemps, « Médée », ou « La Vie du Christ », comme s'il était au seuil de sa carrière de cinéaste, il disait avec conviction, et un peu d'amour :

— J'aimerais bien l'avoir dans un de mes prochains films.

Alors Rex Harrison arriva et enleva Audrey Hepburn pendant que les grooms se précipitaient pour ouvrir le portail. Peu après on fit signe à M. Dreyer que son taxi était là, nous allions visiter Paris ensemble.

— Paris ne change pas, c'est ici que tout **arrive...** dit Dreyer un peu plus tard, pendant que nous roulions aux Champs-Elysées et que défilaient le long des vitres du taxi enseignes lumineuses, passants, néons, comme les transparences d'un vieux film policier américain. — Henrik STANGERUP.

Pour Gertrud, le temps s'est arrêté. Ou peut-être simplement rétracté : d'une vie à une journée. Avant, rien ne s'est passé qui ne se rapporte au cours de cette journée : ainsi, le retour en arrière se colore-t-il d'un gris délavé, surexposé, qui l'apparente aux visions erratiques, et réduites à leurs seuls détails signifiants, de la mémoire ; une vie antérieure se laisse deviner, mais qui semble n'exister que d'être récitée. Après — mais y a-t-il un après ? Inaction ou suractivité, le temps s'écoule sans laisser de trace, et une seule séquence, elle aussi sous le signe de la blancheur — elle aussi ne faisant écho qu'à une journée, nous fera voir Gertrud, vieillie mais inaltérée, délivrer son testament, et se préparer à mourir.

Toute contraction du temps, on le sait, s'accompagne d'un équivalent accroissement de la masse. Ou du poids des choses, si l'on veut. Aussi n'y a-t-il pas lieu de s'étonner si « Gertrud », film réputé abstrait (mais quel film ne l'est ?), nous restitue des choses, des faits, des êtres, tellement plus riches que nature : d'une journée faite ainsi métaphore, chaque événement acquiert une force, et une épaisseur, singulières. Car, une vie, c'est effectivement un assez petit nombre de situations, d'événements, de personnages — mais imbriqués, fragmentés, heurtés, et ainsi rendus, en apparence, inextricables ou trop disjoints ; et c'est ce morcellement que les grandes coulées continues du monolithe « Gertrud » unifient, et donc simplifient — chaque séquence (chaque plan ?) gagnant, à se développer à loisir, plus de « profondeur » que de « longueur » : la cohérence d'une véritable « unité de sens ».

Rien d'autre, dans « Gertrud », que l'ultime et plus parfaite illustration de la méthode de Dreyer — « nettoyage », « purification » d'un texte — et de son obsession de l'essentiel. Mais, de cela, nulle exégèse ne saurait que renvoyer à celle, admirable de clarté et d'acuité, qu'il en fit lui-même (« Cahiers » n° 170 — entretien avec M.D.). Œuvre de pure concentration (et close sur sa concentration), « Gertrud » — l'accessoire une fois déblayé : « **Tout** ce qui n'est pas nécessaire bloque le chemin. Ce qui bloque le chemin doit être enlevé. » — est, donc, enfin, la plus aboutie mise à nu de cette vérité des êtres, seule passion de Dreyer. Vérité qui, comme au théâtre, est à la fois celle d'un personnage (d'un texte) et de son interprète (l'actrice) — mais ici confondus en un état de transe poétique analogue (par la diction, la « raideur », l' « absence ») à celui de Johannes d' « Ordet » : comme si ce détour par l'atemporalité du poème (de la folie) était pour Dreyer la voie nécessaire à la découverte de la vérité la plus actuelle et la plus essentielle.

J. A.

Les notes critiques ci-dessus ont été rédigées par Barthélémy Amengual, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

Nous tenons à remercier tout particulièrement Mme Ebba Dreyer, ainsi que les Editions Gyldendal (Copenhague), le journal « Extrabladet », la Bibliothèque de Copenhague, la Cinémathèque danoise et M. Ib Monty, la revue « Kosmorama », la Cinémathèque Française, MM. Henrik Stangerup et Ole Michelsen, sans la collaboration et l'amabilité desquels la réalisation de ce numéro n'aurait pu être menée à bien.

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Lettre du Québec

Mark Sadan : Auteur de courts métrages d'inspiration diverse (histoire d'amour fantaisiste et simple — mais jamais simplette — dans « Love », de 1966 : portraits, dépouillés comme des esquisses, d'une femme enceinte dans « Rosebud », et surtout d'une jeune mère et de son enfant, nus tous deux, et baignant dans une même complicité souriante et lumineuse, dans « Laughing Bear », primé dans un festival aux Etats-Unis ; histoire d'enfants jouée par des enfants dans « The Big Fight »). Capable lui aussi, mais d'une manière un peu appliquée, sans leur fulgurance et leur audace, de se livrer — dans « Spectrum » — aux jeux de couleurs et de taches qui ont fait la notoriété de Storm, de Hirsch ou de Robert Breer, il vient de réaliser un chef-d'œuvre d'une trentaine de minutes sur le peintre Patrick Sullivan. Tourné au printemps 1968 et fruit de six mois de travail, « The Other World of Patrick Sullivan » fait plus que donner à voir des tableaux, des collages ou des montages d'objets : il les fait exister. La qualité de l'éclairage et de la couleur, qui restituent chaque objet dans son contour et son coloris exact, n'est pas seule en cause. Le travail de Sadan, beaucoup plus profondément, a consisté à mettre en regard les photos jaunies, les boîtes, les mobiles, les autels cocasses, les têtes de poupées, les fausses portes, les reproductions d'œuvres illustres, les colonnades de bois, qui constituent l'œuvre de Sullivan, et à changer ce bric-à-brac en véritable univers autonome, où, comme dans les romans de Ricardou, « le vent se joue des portes » et les reflets des miroirs. Aidé par la musique très étrange de J. H. Mc Dowell, qu'on dirait la respiration même des objets, Sadan « ferme » exemplairement ces œuvres ouvertes, il établit en leur direction le trajet d'un regard modèle — et mieux encore, il attire irrésistiblement le spectateur dans ce cosmos piégé, au point que celui-ci s'en sent très vite, au choix, proche jusqu'à la fusion, ou captif jusqu'au malaise. Peu de films sur des peintres donnent comme celui-là l'impression que ce n'est pas le film qui a calqué la peinture mais que la peinture n'existe que pour le film — D. N


Claude Jade et Alfred Hitchcock entre deux scènes de « L'Etau » (ex.-Topaz »), ici près de Paris. Le tournage continue à Hollywood (avec Claude Jade, Philippe Noiret, Michel Subor, Michel Piccoli et Dany Robin).

Vittorio Cottafavi parle des « Cent Cavaliers »

Définition

Je voudrais définir « Les Cent Cavaliers » comme un film phénoménologique. En effet, si le siècle qui nous a précédés a été le siècle de la métaphysique, notre siècle est celui de la phénoménologie. Ce qui ne veut pas dire que mon film soit beau, mais seulement que c'est un film qui observe, examine, considère. Mais il ne juge pas, il n'affirme pas et ne condamne pas. « Les Cent Cavaliers » représente phénoménologiquement l'occupation et la libération d'un village de l'Espagne aux environs de l'an mil. Le récit ne suit pas une construction préordonnée et conceptuelle, mais observe les faits comme ils arrivent, au moment où ils arrivent. C'est pourquoi des contradictions y apparaissent, pourquoi il n'y a pas les bons et les méchants, mais seulement des hommes plus ou moins méchants, pourquoi l'histoire se développe d'une façon casuelle et non causale, et pourquoi les personnages sont partiels, fragmentaires et parfois même contradictoires. Naturellement, nous pouvons définir le film d'une autre façon, c'est-à-dire comme un film épico-picaresque et, par abréviation, épipicaresque. Encore plus brièvement ? Epicaresque. Qu'est-ce que cela veut dire ? Je ne le sais pas encore bien, mais dans l'avenir, je crois que je finirai par le savoir. Si vous voyez le film, vous le saurez peut-être avant moi.

Autre définition (Le film dit « historique »)

Notre image, notre vie, notre histoire vues à travers l'image virtuelle du temps passé, déformée et pour cela, paradoxalement, fidèle. Une façon de nous repenser nous-mêmes et de nous juger sans nous mettre en procès : une façon impudente et hypocrite de parler de nous-mêmes avec nous-mêmes, une façon de faire de nous des mythes, des géants. C'est pourquoi, dans les films historiques que je

Ce Petit Journal a été rédigé par Paul Gilles, Dominique Noguez, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

réalise, j'essaie de nous détromper, de ramener les héros à leurs modestes et, parfois, ridicules dimensions humaines. Et c'est pourquoi j'essaie ensuite de libérer l'homme de ces limites pour l'observer dans l'immense stature qu'il a en tant que créature de Dieu. Mais seulement à quelques instants, rares et privilégiés. D'habitude au moment de la mort. C'est Shakespeare qui nous a enseigné cela.



Vittorio Cottafavi pendant le tournage de « I cento cavalieri ».

Idées

Quand j'étais petit, j'ai lu, dans un livre de classe, qu'Alexandre le Grand avait pacifié la Perse. Ensuite, j'appris qu'il avait tué tous les guerriers et réduit la population en esclavage. C'est contre ce genre de pacification que je fais des films dits « historiques ». Alexandre et les autres « grands » de la Terre étaient des grands en assassinat, en violence, en abus de pouvoir et dans l'art de réduire en esclavage les non « grands ». Ils étaient les industriels du massacre. Notre temps est celui de la réévaluation de l'homme dans sa singularité et dans sa simplicité. Nous devons détruire le mythe du surhomme et de la « Wille zur Macht ». Chaque fois que nous voyons mieux les petites dimensions de l'homme, ainsi que sa faiblesse, nous nous rendons compte que nous l'aimons plus Mon instinct me pousse à la recherche de la raison des humbles, de ceux qui ne construisent pas l' « histoire », mais qui supportent les conséquences des actes des constructeurs de l' « histoire ». Je cherche des personnages qui soient des exemples sans être exemplaires.

Le public

En réalisant « Les Cent Cavaliers », je n'ai pas pensé « avant tout » au grand public, mais « entre tout », oui. Un film qui n'atteint pas le spectateur n'a pas de sens : nous faisons des films pour communiquer avec le plus grand nombre possible de spectateurs. Il est vrai que très souvent, nous n'y arrivons pas. Dommage.

Dialogue

Dans ce film, j'ai accordé beaucoup d'importance au dialogue, parce que, contrairement à mes autres films, je me suis trouvé parmi des personnages qui avaient une maudite envie de parler. J'ai eu beaucoup de peine à les maintenir dans certaines limites : surtout le Comte de Castille et le Cheik Abengalbon, fils d'Abengalbon le Grand. Je leur ai expliqué que, dans un film, on ne doit pas faire de discours politiques ou moraux, mais que l'on doit être tout simplement politique et moral, et que le public comprend beaucoup mieux par la signification des images que par les mots. Malgré tout, ils ont voulu trop parler.

Nécessité et caractères des personnages

Il s'agit plus de groupes que de personnages : les paysans, les propriétaires terriens, les Arabes, les moines, les bandits, les courtisans, les guerriers (ou mieux, ce qui reste des guerriers, sans jambes, sans bras, sans yeux, ou au moins sans un œil), la cour des miracles du Comte de Castille. De ces groupes, se détachent plusieurs individus que nous pouvons appeler des personnages. Le Comte de Castille, par exemple, signifie que celui qui détient les rênes du pouvoir perd graduellement le contact avec son peuple, avec le monde qui l'entoure au point de se perdre dans des abstractions conceptuelles. (« Ma méthode de gouvernement est l'attente ». Et cela est vrai plus que jamais, dans les ministères, dans les préfectures, etc. La méthode de gouvernement continue à être l'attente.) Et il arrive à l'illumination de la bombe atomique en face de la merveilleuse machine de guerre qui vient à peine d'être inventée : l'armure ! La mort que l'on donne et que l'on reçoit sans plus jamais voir le visage de l'autre. La mort qui pourra être donnée à distance, à plus en plus de distance, sans qu'il y ait de sueur, de sang, ou de boue Non pas une mort sale, mais, dans l'avenir, une mort propre, qui arrive à domicile, dans les champs, dans les ateliers, manipulée seulement désormais par les mains spécialisées de quelques techniciens et décidée par les esprits éclairés des chefs. Désormais, il s'égare dans un brouillard de rêvasseries abstraites et métaphysiques. A l'opposé, Frère Carmelo, au lieu de sonder les mystères de Dieu, se jette dans le concret, dans le contingent d'une révolte populaire contre l'occupant arabe, et, en trahissant le premier choix de sa vie, il ressemble beaucoup à nous tous, qui sommes toujours prêts à trahir nos choix pour d'autres choix, dictés par le sentiment ou par l'intérêt (rarement par la raison) Don Gonzalo est le vrai « héros », non pas parce qu'il en est un, mais parce qu'il l'imagine avec tant de force qu'il finira par le devenir · quand il meurt, quand il s'aperçoit avec stupeur, comme en face d'une révélation, que son âme est sur le point de vomir ce corps qui l'a gênée pendant toute sa vie.

La bataille en noir et blanc

Le début de la bataille est une fête de couleurs et de bruits. Mais, après le choc des cavaleries, quand commence le massacre, la couleur s'en va doucement, presque par inadvertance, comme pour indiquer que, quand l'homme accomplit le plus grand acte de violence, la plus haute trahison que l'homme puisse commettre envers un autre homme, c'est-à-dire quand il tue, quand il est en proie à ce « raptus » qui l'arrache au monde qui l'entoure, la nature elle-même se retire, perdant le plus joyeux de ses caractères : la couleur. Comme pour indiquer qu'en tuant, nous transgressons les limites de notre réalité, que nous avons conquise avec peine dans la douleur, dans l'angoisse, dans la faim, dans la peur. C'est pour cela que, pendant la bataille, les personnages disparaissent presque et que les meurtres ont lieu entre des gens inconnus dont on ne reconnait pas les visages et qu'il devient difficile de distinguer les Arabes des paysans, de manière que le spectateur ne soit pas pris sentimentalement par l'événement, mais puisse, dans sa conscience, formuler un jugement critique sur ce qui se passe

Brecht

Dans les « Cent Cavaliers », j'ai essayé d'appliquer les canons du « nouveau style épique » au langage cinématographique. Voici pourquoi le film commence et finit par un monologue du peintre qui s'adresse au spectateur. C'est pourquoi la tragédie et la farce s'alternent au point que l'une prend presque la couleur de l'autre C'est pourquoi les acteurs ne s'identifient pas dans les personnages, mais nous les représentent comme détachés d'eux-mêmes. Et les dialogues sont hors de leur temps historique, tendant toujours à une ambivalence dans leur signification, de façon à ne pas permettre au spectateur une fuite, une évasion dans la fable mais au contraire à le contraindre à rester en dehors du récit, à essayer d'éclaircir la



« I cento cavalieri ».

signification des faits et des idées et, enfin, à faire un choix.

Projets

J'essaie de convaincre les producteurs de faire des films qui soient en avant de la ligne vers laquelle — du moins je le crois — le cinéma d'aujourd'hui est en train de marcher. C'est-à-dire vers les films « remords » et les films « invective ». Puisque le monde prend de plus en plus conscience de l'étroite et intime trame qui lie l'homme à l'homme, et puisqu'il sait désormais que tout acte coupable se réfléchit sur les autres comme pour en vouloir le consentement — cette co-responsabilité non voulue est la source d'infinies psychoses de l'humanité : puisque ne pas s'opposer, c'est déjà consentir —, je crois que la conscience troublée par la faute non commise, mais admise, est désormais mûre pour le remords collectif, partagé au moyen du spectacle cinématographique. L'autre route parallèle qui peut libérer du remords est celle du coup de fouet satirique, ironique, comique, qui représente le mal dans sa manifestation grotesque et ridicule, qui suscite le rire exorcisant, qui libère l'homme de la peur, qui redonne au visage de l'homme la divine faculté d'en refléter l'âme. Le thème sur lequel je suis en train de travailler est « la richesse » : en tant que violence faite à l'homme, instrument d'esclavage, non pas du corps — ce qui ne serait pas grave, mais de l'âme, de la pensée. Et puis, je voudrais affronter le mythe du « MOI », la volonté égotiste de sa propre affirmation sur les autres, et sa possible et effrayante transformation en égotisme collectif. (Propos de Vittorio Cottafavi recueillis par Paul Gilles.)

« Journées Positif »

Du 8 au 23 janvier 1969, « Positif » organise au Studio-Parnasse et au Studio-Acacias des « journées ». En voici le programme : « Mémoires du sous-développement » de Tomas Guttierez Alea ; « Peppermint Frappé » de Carlos Saura ; « L'Heure des Brasiers » de Fernando Solanas ; « Les Cent Cavaliers » de Vittorio Cottafavi ; « Tell me lies » de Peter Brook ; « Rocky Road To Dublin » de Peter Lennon ; « Herœ's Island » de Leslie Stevens ; « Warrendale » d'Allan King ; « Concerto pour un exil » de Désiré Ecaré ; « Les Enfants de Néant » de Michel Brault ; « Le Cœur d'une mère » de Mark Donskoï ; « Quand je serai mort et livide » de Zivojin Povlovic.

Charles Bitsch : Pudeur et mystère



« Le Dernier Homme » de Charles Bitsch.

Bloqué quelques mois pour cause de mauvaise humeur du mécène, le film de Charles Bitsch, « Le Dernier homme », est maintenant quasi terminé. Dans l'état ingrat où nous l'avons vu — copie de travail avec son témoin, quelques plans seulement tirés en couleur — le film apparaît pourtant, avec une exemplaire autorité, comme une œuvre qui doit toute sa force à l'honnêteté de sa conception. Elle seule permet au film d'éviter tous les pièges d'un sujet qui en comportait entre tous : après l'explosion atomique, trois survivants, un homme, sa femme et son ancienne maîtresse. L'essentiel de ces pièges résidant évidemment dans l'énormité d'une telle fiction, avec tout le fatras d'informations pittoresquement scientifiques qu'elle requiert d'habitude. Mais ici ont été retenus, et presque dénoncés comme arbitraires, quelques signes, seulement, d'une anormalité repérable : mort subite des êtres vivants en contact avec l'air, symptômes sur les cadavres, relativement peu spectaculaires, d'une affection non diagnosticable par la médecine courante. Donc une sorte de fiction minimale, qui ne s'aventure que très peu dans un domaine que sa nature rendait pourtant illimité, une fiction qui, cherchant à minimiser son imposture en tant que science, s'aventurerait avec simplicité dans le genre nouveau de la « non-savoir-fiction ». Ce que nous aimons dans le film de Bitsch, c'est que s'y retrouvent des reflets de cette pudeur, à l'intérieur même de la fiction. Le seul personnage qui s'y trouve à l'aise, qui de la situation ose induire des affirmations (« Nous sommes les seuls survivants sur cette terre »), et qui, littéralement, en profite, est comme par hasard le plus immoral, celui qui dépouille et dévêt les cadavres, commet viol, adultère et méchanceté. Celui aussi que la fiction éliminera le premier. Au contraire, la femme enceinte, complètement passive, et que la situation de fiction concerne à peine (au point qu'elle n'y veut rien comprendre ni voir), n'y entrera à la fin que pour la mieux détruire, accomplissant le geste le plus **naturel**. Et quoi d'étonnant alors à ce que le troisième personnage ne soit impliqué en cette fiction que par ses réactions de méfiance, de sollicitude et d'inquiétude ? Le premier film en somme où la fiction représenterait la métaphore complète d'un jugement moral porté sur sa propre nature. — S. P.

Michel Soutter : la parole à tout prix

Il y a deux mois, un lecteur consciencieux exhortait les « Cahiers » à citer les cinémas inconnus et les pays lointains. La Suisse n'est pas exactement une contrée reculée, cela n'empêche pas que l'on ne sache presque rien du cinéma qui s'y produit (Tendances — Production — Régions), et c'est dommage, parce qu'aujourd'hui, en Suisse, une parole commence à naître, encore un peu embarrassée, bien sûr, naive, comme étonnée d'elle-même, mais d'autant plus intéressante, car l'important dans un pays qui meurt doucement de ne rien dire, dans un pays de sourds-muets, c'est quand même avant tout que ça sorte, que cela parle à tout prix, même si les premiers mots sonnent parfois faux, même s'ils débordent un peu sur les côtés. Michel Soutter est sans doute le premier cinéaste helvétique qui vit, travaille et filme la Suisse de l'intérieur. A Lo-

carno, il y a trois semaines, sa seconde œuvre, « Haschisch » (cf : Narboni et Delahaye, « Semaine de la critique », nº 202) fut l'un des trop rares jeunes films dont la recherche


Michel Soutter (au centre) pendant le tournage de « Haschisch ».

se soit manifestée de façon homogène, à tous les stades : Narration - Thématique - Economie.

Soutter parle ici globalement de la Suisse, du cinéma et de lui-même, parce que c'est la même chose. Compte rendu des neuf ou dix films qui valaient la peine, cette année à Locarno, dans le prochain numéro. — S.R.

Cahiers Du cinéma suisse, nous ne savons pas grand-chose, quelles en sont pour commencer les conditions de production ?

Michel Soutter Il n'y a pas de conditions de production en Suisse. En Suisse romande, si un cinéma parvient à naitre, il sortira de la Télévision. Notre école est celle du reportage, du documentaire : on va voir des gens de tous les jours pour leur prendre des choses qui leur appartiennent. Je ne peux pas parler, bien sûr, au nom des autres, mais j'ai l'impression, en voyant ce que font mes amis, moi-même, que ce sera la direction du cinéma suisse.

Comme un cinéma de province, régional. Généralement, les gens ont tendance à se désintéresser de la province où règne une façon de penser plus étriquée. Personnellement, je suis de plus en plus persuadé qu'on ne peut parler qu'en connaissance de cause, et si l'on habite une petite ville comme Genève, parce que Genève, en fait, c'est la province, avec une mentalité étroite, marquée par le protestantisme, eh bien c'est cela qu'il faut filmer.

Cahiers Vous sortez personnellement de la T.V. ?

Soutter Oui, comme les autres je suis venu au cinéma par la télévision en étant assistant de Claude Goretta (l'auteur de « Jean-Luc Persécuté ») pendant trois ans. Et puis je suis passé à la réalisation J'ai fait du direct, du reportage, et aussi des dossiers, des documentaires, tout ce qu'on peut faire à la Télévision et qui semble généralement sans intérêt pour un producteur de cinéma. A la T.V. suisse on est très peu nombreux, ce qui nous permet dans l'ensemble une certaine liberté de choix, et comme d'autre part les seules équipes techniques de valeur, en Suisse, sont à la Télévision, cela nous permet de les sortir de temps en temps de la T.V. pour faire des films à l'extérieur. L'équipe étant toujours la même d'un travail à l'autre, on se connait donc bien, il y a une grande cohésion. Pour mes deux premiers films nous étions quatre en tout et pour tout, enfin, cinq avec la monteuse, cependant même à quatre ou cinq une équipe avec laquelle on s'est rodé dans le reportage, une équipe d'amis, cela rend possible de résoudre des problèmes insurmontables.

Cahiers Comment situez-vous vos deux premiers films par rapport à ce qui se fait en ce moment en Suisse ?

Soutter Il y a deux tendances. Il y a le film de Jean-Louis Roy, « L'inconnu de Shandigor », déjà sorti à Paris, et fait selon des normes commerciales importantes par rapport aux budgets que j'utilise. Et il y a ce que je fais, je crois être d'ailleurs le premier à le faire en Suisse : des films à budgets dérisoires, pour le premier 30 000 francs suisses, gonflage 35 compris, c'est-à-dire 3 000 00 d'AF français. Et pour le second 50 000 francs suisses, 5 000 000 d'AF. Le petit budget, au départ, est un handicap. Mon premier film, et « Haschisch » ont été amputés dès l'origine de 50 % de leurs chances pour des questions matérielles Avec 200 000 francs suisses j'aurais pu travailler dans des conditions normales, à l'aise, sans surprises, ce que je ne peux pas faire parce que je suis forcé de tourner mes films en vingt jours, là encore pour des histoires de budget. Je ne veux pas dire que mes films soient de l'amateurisme, je ne cherche pas à les « excuser », simplement je n'ai pas d'entrée de jeu quelque chose qui accroche, une image intacte, seyante, agréable à voir.

Lorsque vous travaillez à la T.V. dans des conditions encore rapides mais tout de même meilleures, vous avez plus de temps, le temps de parler avec les comédiens, de prendre un pot, de réfléchir un peu. Parce que ce n'est pas de tourner rapidement qui est gênant, c'est de n'avoir ni la force ni le temps de pouvoir rectifier le cap, par exemple entre les prises. En cours de tournage il y a des tas d'événements qui se passent, or en vingt jours vous êtes claqué, vous ne pouvez pas faire les redressements nécessaires, cette mise au point.

D'un autre côté, arriver au tournage avec un film écrit et découpé ce n'est pas non plus possible. Ça ne veut rien dire. Les mots, les dialogues encore, je peux les penser. Mais tout le reste, non. Je ne peux voir et faire le film que lorsque j'ai les comédiens, qu'ils se mettront à parler, quand le décor vivra, et c'est justement là qu'il faudrait avoir du temps pour discuter, réadapter les scènes, et c'est là qu'on n'en a pas.

Ceci dit j'ai choisi cette formule parce qu'il fallait coûte que coûte déclencher quelque chose, prendre des risques. Mes deux premiers films ne sont peut-être pas très aboutis, ils montreront toujours aux autres ce que l'on peut faire avec un petit budget. Cette action commence d'ailleurs à porter ses fruits puisque cet automne sept longs métrages, ce qui est pour nous considérable, vont se tourner en Suisse romande. Selon ce système, mais amélioré, avec des budgets un tout petit peu plus forts, et toujours avec son synchrone, méthodes de reportage, le réalisateur filmant dans son lieu d'origine des choses qui lui sont proches.

Cahiers Qu'est-ce que cela signifiait pour vous de créer coûte que coûte un cinéma en Suisse romande ?

Soutter Au départ, pour moi, faire ces premiers films en Suisse, c'était plus un acte politique qu'un acte artistique. C'était une nécessité vitale. Il fallait risquer le coup, faire enfin démarrer quelque chose. A mon avis, créer un cinéma à tout prix dans un pays qui n'en a pas est de toute façon un acte politique. C'est quand même à travers ce cinéma que nous pourrons nous parler, nous juger, nous regarder. C'est un peu comme d'apprendre à écrire. Apprendre à écrire à quelqu'un, c'est à tous les niveaux un acte politique. Pour nous, il s'agit d'écrire à l'étranger ce que l'on vit. Jusqu'à maintenant le courrier ne se faisait que dans un sens. On savait bien comment vivaient les autres, mais les autres ne savaient absolument pas quels étaient nos modes d'existence.

Et la condition première de ce cinéma politique, c'est la liberté, d'où le petit budget qui permet une indépendance totale Il faut pouvoir dire ce que l'on pense comme on l'entend La Suisse par exemple est un pays auquel je tiens, que je connais, j'aimerais seulement que les choses se passent autrement. J'ai peut-être d'ailleurs jusqu'à présent un peu trop montré le mal. Mais ce sont les premiers films, il fallait dire tout de suite les choses les plus graves. Il est probable que lorsqu'il y aura plus de films on se permettra davantage de fantaisie, de variété. Moins de sérieux. On montrera, par exemple, le bonheur, parce qu'il y a des conditions de bonheur en Suisse, des choses heureuses.

Cahiers Dans « Haschisch » on a l'impression que la Suisse est un pays terriblement asphyxiant, on a le sentiment d'être cerné, recouvert...

Soutter La Suisse a toujours été asphyxiante. Tout le monde, d'ailleurs, en est parti. Cendrars est parti, Giacometti est parti, Honegger est parti, Godard est parti, sans doute ils ne tenaient plus

Ailleurs, si vous faites, mettons, un film, même s'il tombe


« Haschisch » de Michel Soutter. (Edith Scob)

en cendres, deux ans après, cinq ans après, dix ans après, les cendres restent. En Suisse quand vous faites quelque chose et que ça s'écroule, ou simplement quand vous vous arrêtez, vous vous retrouvez exactement au même niveau. Dans un autre domaine que le cinéma, au théâtre, la troupe de « L'Atelier » a monté dernièrement à Genève une pièce importante, « Le Fantoche Lusitanien », de Weiss C'était, là aussi, un acte politique, et

de très grande valeur. Eh bien, si « L'Atelier » s'arrête, cette brèche violente qu'ils ont constituée pendant quelques semaines se refermera immédiatement. Au fond, la Suisse, c'est comme de l'eau. Ça se referme, la surface redevient tranquille, je ne sais pas pourquoi. Alors qu'ailleurs j'ai l'impression que chaque expérience marque tout de même une progression.

En fait, on s'aperçoit très vite que les gens qui vous entourent n'ont absolument pas besoin d'accumuler certaines choses. Ils vivent heureux, les yeux et les oreilles bouchées. En se calfeutrant complètement ils arrivent sans doute à croire au bonheur. En tout cas, ils n'ont pas peur, ils restent rassurés. On n'a pas été touché depuis très longtemps, alors le Suisse a le sentiment qu'il y a quelque chose de juste en lui qui l'a préservé ! Alors qu'en fait c'est simplement dû au hasard, ou à des facteurs économiques.

Par exemple au fait que la Suisse n'a pas de classe ouvrière réelle. Notre classe ouvrière, ce sont des Italiens, des Espagnols, des étrangers, qui n'ont pas le droit de vote. Ce n'est donc pas une classe ouvrière. Notre pays est exhaustivement bourgeois : c'est le capitalisme à l'état pur. L'opposition, ceux qui vraiment souffrent de quelque chose, n'ont pas le droit de parole. En fin de compte, je crois qu'on est un pays heureux parce qu'il a des esclaves. Il y a d'ailleurs des films qui ont été faits là-dessus : « Siamo italiani », de Seiler, en Suisse allemande. Ça n'a, bien sûr, rien changé.

Cahiers Tout le monde est parti de Suisse, mais vous marquez personnellement au contraire une volonté forcenée de rester ; c'est aussi l'un des thèmes de « Haschisch »...

Soutter Oui personnellement je crois que cet état d'esprit, la fuite, doit changer. Il y a quand même un travail à faire sur place, il faut rester, et ouvrir les yeux, même si c'est ingrat, difficile, même si ça ne paye pas, comme on dit A l'époque, partir, c'était compréhensible. Les moyens d'information n'étaient pas développés, on apprenait vaguement, par des gens de l'extérieur, ce qui se passait à l'étranger, il n'y avait pas de T.V., alors pour vivre, vraiment vivre, il fallait s'en aller. Aujourd'hui, au contraire, l'information se développe, on a vue sur l'extérieur, à nous maintenant de nous en saisir pour renseigner l'étranger sur nos activités.

Quand j'ai projeté pour la première fois « Haschisch » hors de Genève, à trente kilomètres, à Thonon, avec un public français, ils se sont intéressés à la Suisse comme si c'était un pays très lointain. Ils ont regardé le film comme s'il s'était agi d'insectes. Et j'étais très content que ces gens aient été aussi extérieurs au film, parce qu'ils se sont ainsi débarrassés de clichés, qui leur laissaient croire qu'ils connaissaient le pays. Ils ont été frappés, choqués, ils ont commencé à avoir de vraies idées sur nous.

Parce que la Suisse est un pays qui ne bouge pas, on se dit que ça n'a pas d'intérêt. A l'extérieur, c'est peut être le pays sur lequel on a le moins d'idées. J'ai l'impression que pour les Français, par exemple, la Suisse, c'est comme un vide. Ou alors des idées superficielles, le chocolat, les montres, les vacances de neige.

Cahiers Le personnage de « Haschisch », lui aussi, est complètement fermé sur lui-même, presque prisonnier...

Soutter C'est toujours le même problème, pour ne pas avoir à regarder où il en est, il s'accroche n'importe où, à n'importe quoi C'est le grand voyage, après cela c'est cette femme, Edith Scob, et puis c'est son travail. C'est typique en Suisse. Un problème se pose, on s'accroche vite à autre chose, pour éviter de prendre une décision. Ça donne en fin de compte une accumulation de mensonges. Dans « Haschisch » ce personnage qui se ment est même pathétique, parce que plus il se ment plus il s'enfonce. Dans un sens c'est un personnage honnête puisque plus il s'enfonce et plus il souffre. Tant qu'il souffre, il y a une possibilité de réaction. Il se cache certaines choses, mais en tout cas sa souffrance, elle est là, et elle le mord. Ce n'est pas un personnage englué, sordide, confortable C'est un type qui, presque physiquement, se détraque de plus en plus au cours du film, jusqu'à en avoir un ulcère à l'estomac, ou un cancer.

C'est donc un homme qui parle de sa maladie. On est touché, parce qu'on sait qu'il est malade, on prête l'oreille, mais en même temps cette maladie reste très personnelle. Et le défaut de mon film, c'est en partie de là qu'il vient : cette maladie étalée, rabâchée, le rend un peu introverti.

Cahiers N'y a-t-il pas dans « Haschisch » une influence assez nette de Godard : cette façon, notamment, de transposer systématiquement le matériau réel brut, les comportements, etc. ?

Soutter Je m'en suis rendu compte récemment : automatiquement je transpose ce que je vois. Je suis incapable de prendre la réalité telle qu'elle est, même dans les reportages T.V. La transposition vient





En haut : Minsy Sarmer et Klaus Grünberg dans une scène de « The Eve of Heaven », le premier long métrage (en cours de montage) de notre ami Barbet Schrœder. En bas : Barbet lui-même, pendant le tournage de son film (à gauche).

naturellement, c'est une façon de mettre en place, de cadrer, d'écrire. En fait, tout est faux, mais parce qu'il y a une sorte d'unité tout redevient juste, d'une autre manière.

Pour répondre à votre question sur Godard, non, il n'y a pas eu d'influences directes. Mais dès le premier film, je l'ai tout de suite compris, ces trous, ces longueurs, ces moments vides, par exemple, pour moi, sont toujours pleins, je comprends instinctivement le terrain sur lequel ils travaillent. L'influence de Godard sur moi n'est pas en surface, ce serait plutôt une façon de ressentir la vie, une sensibilité nationale, en quelque sorte. J'ai senti dans ses films qu'il gardait de toute façon des attaches avec nous. Même dans des films tournés ailleurs, il reste Suisse, presque toujours.

Cahiers Avant « Haschisch » vous avez tourné un premier film, « La Lune avec les dents »...

Soutter Il a été terriblement sifflé ici, à Locarno ! C'était la première expérience faite selon mes normes de travail, c'était plus un essai que véritablement un film. Ce qui nous préoccupait le plus était d'ailleurs la technique. Le film a plu à certaines personnes, certaines ont été bouleversées Mais il était très fragile, en équilibre sur la corde raide. Il suffisait que quelque chose se coince une fois entre le spectateur et le film pour que tout soit fini, et qu'il se démantèle complètement. En Suisse, en salle, il s'est ramassé. L'intérêt du petit budget est qu'on ne court jamais de gros risques.

Cahiers « Haschisch » est déjà sorti en Suisse ?

Soutter Non, « Haschisch » n'est pas encore sorti. Mais on en a déjà dit du bien dans la presse étrangère, et la presse étrangère, en Suisse, remplit une fonction magique ! Tant que vous faites un cinéma qui n'est accueilli que par la presse et le public suisses, les gens n'y croient pas, ils ne voient pas l'intérêt, ils s'en fichent même éperdument. Mais si tout à coup ils se rendent compte qu'à l'étranger on les voit avec étonnement à travers votre film, ils se sentent concernés, ils vont voir, et ils en parlent. (Propos recueillis au magnétophone par Sébastien Roulet.)



le cahier critique

Roman Polanski :

« Rosemary's Baby » (Mia Farrow, John Cassavetes, Ruth Gordon).

"Everybody loves my baby"

ROSEMARY'S BABY (Rosemary's baby). Film américain en technicolor de Roman Polanski. **Scénario** : Roman Polanski, d'après le roman de Ira Levin « Rosemary's baby », publié en France aux Editions Robert Laffont. **Images** : William Fraker. **Musique** : Krysztof Komeda. **Son** : Harold Lewis. **Montage** : Sam O'Steen et Bob Wyman. **Costumes** : Anthea Sylbert. **Décors** : Joel Schiller. **Interprétation** : Mia Farrow (Rosemary Woodhouse), John Cassavetes (Guy Woodhouse), Ruth Gordon (Minnie Castevet), Sidney Blackmer (Roman Castevet), Maurice Evans (Hutch), Ralph Bellamy (Doctor Sapirstein), Angela Dorian (Terry), Charles Grodin (Doctor Hill), Elisha Cook (l'homme qui fait visiter l'appartement), Patsy Kelly, Emmaline Henry, Marianne Gordon, Hanna Landy, Philip Leeds. **Production** : William Castle pour Paramount, 1968. **Distribution** : Paramount. **Durée** : 2 h 17 mn.

Le plus étonnant dans les films de Polanski, c'est peut-être le sérieux avec lequel ce très doué metteur en scène traite les genres quelque peu naïfs et poussiéreux que sont le grand guignol, les histoires de vampires ou la sorcellerie. Sérieux qui frôle la candeur apparemment, puisque ces films, loin de contenir clins d'œil et autres signes de complicité — ce que le « spectateur averti » est toujours enclin à rechercher dans les genres dits inférieurs —, participent au contraire étroitement, par le bric-à-brac habituel et la large utilisation des effets coutumiers, de l'esprit même du genre choisi. Car ce qu'a compris Polanski dans « Le Bal des Vampires » ou dans « Rosemary's Baby », c'est que dans les genres « mineurs » plus qu'ailleurs encore, la virtuosité est nécessaire. Elle seule permet d'échapper aux deux formes de déviation qui guettent ces œuvres : la parodie et la parabole (l'une déflation du sens, l'autre sa surenchère : l'au-delà de la virtuosité).

Il y a là une leçon de modestie que plus d'un pourrait méditer. Et s'il est une parenté entre Hitchcock et Polanski (comme le signalait Delahaye), c'est par là qu'il faut la chercher, dans cette « humble » science du détail sans laquelle ne peuvent guère fonctionner les machines compliquées. (On peut aussi, non sans bon sens, se demander s'il n'y aurait pas quelque maladresse à faire un film de sorcières qui n'effrayerait même pas les « âmes sensibles ».)

Cependant, s'il utilise largement les recettes toutes prêtes, Polanski ne s'y limite pas : par le soin apporté à la restitution du milieu environnant, la richesse des notations, la présence d'un humour subtil et insidieux, il regénère le genre, lui insuffle une densité et une vitalité surprenantes qui finissent par faire sortir le spectateur de la passivité avec laquelle, d'ordinaire, s'accompagnent les œuvres vite étiquetées (nous y reviendrons). Cette vigilance du spectateur, jusque-là peu pratiquée en ces parages, est ici indispensable : plusieurs sortes de notations, correspondant à deux ou trois niveaux distincts, sont juxtaposées dans « Rosemary » et cette abondance de signes rend le répertoriage nécessaire :

1) Un niveau anecdotique. Si l'on veut, premier degré : celui du fatras de la sorcellerie : talismans, herbes magiques, oreilles trouées, messes noires, typage inquiétant des acteurs, climat... Dans « Le Bal des Vampires » le milieu choisi (folklore juif d'Europe centrale) prenait avec beaucoup de bonheur le relais de l'anecdote ; ici au contraire, l'époque et le lieu s'opposent nettement au thème et Polanski joue très habilement de leur incompatibilité. L'anachronisme de la sorcellerie dans le New York contemporain — celui des soirées « in » — (anachronisme que Quine n'osait trop prendre au sérieux dans « Bell, Book and Candle ») devient ici, dans son incongruité, un élément supplémentaire de malaise.

Ce niveau du film n'est, nous l'avons dit, aucunement grossi. Chez Polanski tous les signes ont leur importance et leur rôle à jouer. Ceux-ci sont d'autant plus efficaces que leur pouvoir émotionnel pouvait sembler a priori quelque peu émoussé.

2) Un niveau critique, où s'opère un retournement de point de vue : parallèlement aux précédents, d'autres signes viennent contredire les premiers et amènent le spectateur, par l'interprétation de successifs indices, à déceler chez Rosemary une naissante folie et du même coup à innocenter les autres protagonistes. Ce délire résulterait de l'état de la jeune femme et de sa nature enfantine et fortement impressionnable. Quant aux possibilités de choc émotif (facteur de déclenchement), elles sont abondantes : les histoires lugubres de Hutch (Hitch ?) la mort de la jeune fille recueillie, l'aspect inquiétant des Castevet, leur mépris affiché de la religion (alors que Rosemary est catholique pratiquante) peuvent suffire à expliquer ses premiers fantasmes (qui commencent, il faut le noter, avant la rencontre des Castevet), puis ses interprétations systématiquement orientées des faits les plus anodins (l'homme qui obstrue la cabine téléphonique, les cris du bébé entendus dans la chambre). Plus avant, c'est l'aspect de Rosemary (son teint de cadavre), son comportement (mode de nutrition...) qui deviennent autant d'indices de folie, de même que la connotation enfantine des « rêves » vient les désigner comme tels (poupée dans le berceau, Laura Louise tire la langue à Rosemary...).

Rattachons maintenant ce délire à son état, propice aux angoisses de toutes sortes, de femme enceinte, où deux tendances contradictoires se font jour : celle « naturelle » de devenir mère et celle de rejeter et de haïr l'enfant, c'est-à-dire de refuser l'entrée dans l'univers « parental », monde de la responsabilité, incompatible apparemment avec son comportement enfantin. Le fantasmes des sorciers — liés par définition à l'enfance — joue alors comme une défense et un refus désespéré de pénétrer dans un monde — celui des adultes — qu'elle se représente dans ses rêves comme effrayant car elle n'y jouira plus de la protection d'un « père » (nudité de son corps, séparation d'avec Hutch, présence de non-catholiques et d'étrangers plus tard).

Ne quittons pas la figure paternelle de Hutch sans noter que, d'une part Rosemary lui fait tenir un rôle qu'elle destinait à son mari, et que d'autre part sa science en matière de sorcellerie vient de ce qu'il écrit des livres pour enfants... (on est de plus en plus tentés de lire Hitch). Détails pour le moins ambigus et qui méritent qu'on les signale.

Par ailleurs (et si l'on y voyait quelque intérêt), il serait facile de déceler à ce niveau du film une manière d'apologue visant l'antisémitisme (ou la xénophobie) comme processus d'autosuggestion progressive, fondé sur une interprétation aberrante de détails privés au départ de signification. La catholicité de Rosemary, le nom d'Abraham Sapirstein, la révélation des pratiques sabatiques où l'on sacrifierait des enfants (écho des « crimes rituels » dont furent accusés les juifs en Russie), tous ces éléments accréditent assez bien une telle vision du film. Mais, outre qu'elle apporte peu et qu'elle a pour effet de renvoyer à des œuvres, dites « à thèse », de triste mémoire, du type « Les Sorcières de Salem », cette interprétation n'est, à aucun moment, privilégiée par Polanski. A l'opposé, elle jouerait plutôt comme une obsession lointaine et à demi effacée dont on retrouve ça et là les traces (la xénophobie des visiteurs, dans « Cul-de-sac »).

3) Un troisième niveau qui nait de la combinaison des deux précédents. Arrêtons-nous aux rapports qu'entretiennent les deux séries de signes décrits : si l'on note une rigoureuse autonomie de chaque ligne (indispensable, car des signes du délire de Rosemary, par exemple, dispensés par les « sorciers » eux-mêmes, équivaudraient évidemment pour le spectateur à un aveu de leur culpabilité), leur situation n'est pas, cependant, équivalente : les signes de la première s'imposent directement à nous — ce sont des signes convenus — alors que ceux de la seconde nécessitent une interprétation plus complexe et une sorte de jugement. Il y a donc là l'ébauche d'une hiérarchie et en tout cas un choix à faire entre ces deux niveaux contradictoires. Or le film, dans sa forme définitive et sa fin

« ouverte », se refuse justement à un tel choix (qu'il a pourtant suscité) puisqu'il tente l'impossible cohabitation de deux catégories de signes s'excluant mutuellement. Ce qui compte en fait, ce n'est pas tant la précellence d'une niveau sur l'autre (le « fin mot » véritable de l'histoire) que la possibilité d'un équilibre reposant entièrement sur les pouvoirs hypnotiques du cinéma.

Une dimension nouvelle surgit alors des rapports obligés qu'entretiennent les signes de fascination (où le spectateur s'identifie à Rosemary) et les indices à interpréter (où Rosemary, de témoin, devient objet). Et cette dimension, ambiguë et hypnotique elle-même, est peut-être la seule qui intéresse vraiment Polanski en ce qu'elle pose nettement la question du statut véritable du spectateur dans le cinéma d'aujourd'hui. Si finalement Polanski opte pour un cinéma de la fascination (ou de la possession), c'est néanmoins AU-DELA de l'identification qu'il se situe, au-delà aussi de la réciprocité et de l'échange du cinéma « moderne ». Ce qui fascine dans ces œuvres c'est la MAGIE de la création (en tant que durée et espace autonomes, incommensurables) et la souveraineté de son mécanisme : ce par où elles s'échappent sans cesse et font déraper l'analyse qu'elles ont suscitée. A la limite, c'est de l'activité élucidante même du spectateur que le film tire son mystère : plus les niveaux possibles d'interprétation seront abondants et riches, plus insondable apparaîtra l'œuvre. Mais à côté de celui-là tous les mystères sont dérisoires. — Pascal KANE.

La mort au travail

IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA. Film canadien de Jean Pierre Lefebvre. **Scénario et dialogues :** Jean Pierre Lefebvre, Marcel Sabourin. **Images :** Jacques Leduc. **Montage :** Marguerite Duparc. **Musique :** Andrée Paul. **Son :** Serge Beauchemin. **Interprétation :** Marcel Sabourin (Abel), Monique Champagne (la mère d'Abel), Suzanne Grossmann (Mary), Claudine Monfette (Madeleine). **Production :** Les Films Jean Pierre Lefebvre, 1967. **Distribution :** Argos-Films. **Durée :** 76 mn.

C'est le matin. Les objets dorment. Doucement, tout doucement, un personnage fabuleux se réveille, abandonnant ainsi quelques-uns de ses rêves dans les plis de ses draps. La barbe étonnée, la paupière glauque, il se meut avec la pesanteur et la grâce. Beaucoup plus tard, nous le retrouverons debout sur ses deux jambes.

Ainsi, dès le début, se trouve mis en place un des principes fondamentaux du film : la durée, dilatée à l'extrême par le respect de la lenteur, et par la décomposition interne des mouvements. Le récit va s'organiser autour de cet être exemplaire qu'est Abel, autour de cet être qui, « aujourd'hui, certes, aimerait pouvoir transformer le cours des choses ». Jean Pierre Lefebvre, davantage intéressé par l'aboutissement des faits que par leur motivation, échappe au piège qui lui est tendu. Plutôt que d'établir vis-à-vis du spectateur le constat radical d'une évolution possible de son personnage (ce qui, aussitôt, aurait introduit la sentimentalité), il se borne à le laisser cheminer « librement », mais en se gardant bien de justifier psychologiquement ou moralement le moindre de ses agissements. Il naît de cela une forme d'honnêteté inédite, le film se situant en deçà de tout jugement. De plus, Marcel Sabourin ayant collaboré au scénario, son jeu va évoluer dans un registre fidèle à ce principe, tout entier fondé sur la complicité et sur l'intelligence.

Le film, commencé un matin, se terminera le soir. Abel ne dispose donc que d'une journée pour vivre sous nos yeux. Cependant, en farouche opposition semble-t-il à la plus élémentaire des vraisemblances, une série impressionnante d'événements va surgir à l'intérieur de ce contexte quotidien : la mort de la mère d'Abel, des nouvelles de son père (qui n'avait pas écrit depuis dix ans), la rencontre avec Mary, après cinq ans d'oubli. De la même manière, dans une cabine téléphonique, Abel répond à un appel et tente de réconforter une « pauv'mademoiselle » qui, dans la même journée, a perdu son fiancé et son père ; ce plan, sans aucun rapport avec ceux qui l'entourent, comme isolé du reste du film, ne prend sa vraie valeur qu'à la fin de la projection, au moment où l'on se sera précisément rendu compte qu'en fait il vient d'arriver la même chose à Abel (qui a perdu son ancienne fiancée et sa mère). La symétrie est troublante, mais efficace. Nous sommes ainsi frappés par le rapprochement insensé de deux idées contraires : le fait d'une part qu' « il ne faut pas mourir pour ça » soit un film fait sur la lenteur, et, d'autre part, que Jean Pierre Lefebvre s'attache à condenser en un minimum de temps un maximum de situations d'exception. Cela introduit dans l'œuvre une dualité formelle étonnante qui, loin de la démembrer, va au contraire lui conférer une unité intime très forte.

La mort, contrepoint essentiel qui hante obscurément les pensées et les intuitions d'Abel, va de son côté devenir le dénominateur commun de tout le film, et ainsi engendrer tout un agencement de perpétuelles ruptures de ton. Ces ruptures, insidieuses, imprévisibles, bousculent le récit tout en l'affirmant dans ses propres options : la gravité et l'urgence cernent de près la fantaisie et la lenteur. Toute la construction repose alors sur un fragile mouvement de bascule, bascule qui autorisera la cohabitation immédiate d'éléments opposés.


« Il ne faut pas mourir pour ça » (Marcel Sabourin, Suzanne Grossmann).

« Je suis un homme et je n'ai pas de tête, je suis un fou et je n'ai pas d'asile ; qui veut me faire la charité ? ». Abel, ce fou sans asile, cet homme à la fois sage et fou (et qui ne saura pas définir la frontière entre la simplicité et la folie), envahi tout entier de lassitude et de tendresse, semble s'inventer lui-même à chaque instant, et se conduire alors comme un personnage purement intuitif. Bien au contraire, toute son attitude est extrêmement concertée ; il apparaît donc comme étant le seul conscient à la fois de son trajet et de son génie. Egaré sur une planète qu'il a pourtant délibérément choisie, il tirera sa puis-

sance de sa retenue, et si chez lui la lenteur règne, c'est parce qu'il lui semble vain de mourir sans en avoir pris le temps : « Je meurs, je meurs, et je n'ai pas encore vécu... ». Abel est d'autre part un extra-terrestre, et c'est ce qui, on l'aura compris, le rend diaboliquement éternel.
Tout au long de sa vie, un choix perpétuel s'offre à lui : le choix entre plusieurs robes de chambre, entre plusieurs brosses à dents, entre plusieurs dentifrices, mais aussi et surtout le choix entre plusieurs femmes : entre une fille disponible (Madeleine) mais qu'il n'aime pas, une autre (Mary) qu'il aime mais qui, le soir même, part en France pour se marier, et sa mère, qu'il adore, mais qui va mourir dans la fin de l'après-midi. Ce choix, obsédant, lui demandera d'opter lui aussi, pour la vie ou pour la mort ; il choisira, nous l'avons dit, l'éternité.
Vaguement autobiographique, le film semble se dérouler à partir des élans logiques de l'imagination et du souvenir. En fait, il n'en est rien. De la même façon que le jeu improvisé de Sabourin est feint, la liberté du scénario, ainsi que ses errances immédiates, ne sont qu'apparences. Tout reste prévu avec la plus déconcertante rigueur. De plus, Lefebvre adopte la forme la plus respectueuse que l'on puisse imaginer : des plans d'une longueur exceptionnelle, une caméra presque toujours immobile, et qui ne fait que mieux mettre l'accent sur la respiration secrète des comédiens. Les ellipses, installées **entre** chaque plan, se trouvent ainsi remises en question par le respect scrupuleux d'une durée aussi pleine que possible **à l'intérieur** des plans. D'autre part, le montage, en introduisant là encore certaines ruptures, ou même en décomposant complètement un mouvement, va ménager au centre des plans une sorte de mystère et d'attente, qui ne feront que bousculer, par l'intérieur, la lenteur effective de la construction. Lorsque par exemple Madeleine tire sur Abel, le montage se permet de faire survenir alors une autre séquence, arrêtant ainsi la balle au milieu de sa propre trajectoire ; ce n'est que plus tard que nous regarderons Abel s'écrouler sous le coup de feu, et que nous apprendrons que Madeleine avait tiré à blanc.
La photo, aléatoire mais belle, est comme auréolée d'une forme d'imprécision à la fois rassurante et inquiétante. Le son va dans le même sens : irrationnel autant qu'irréaliste, il ne restitue que les intentions de l'auteur. En effet, le film est tout entier post-synchronisé ; et Lefebvre va profiter de cela pour ne sonoriser que ce qu'il estime être nécessaire (et c'est en cela que le son est irréaliste). Ainsi, le silence de la post-synchronisation privilégie chaque fragment sonore et fait de chaque mot un instant capital.
C'est le soir. Abel vient d'apprendre au téléphone que sa mère était morte. Il s'en va. Madeleine lui propose de l'accompagner. Il refuse. Madeleine lui demande s'il reviendra. Abel lui dit que oui, bien sûr, il reviendra.
Quelques instants plus tôt, Mary avait dit à Abel : « C'est toujours dommage quand quelque chose meurt... »

Patrice LECONTE.





Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) **et 66 F** (Étranger) ***Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.***
Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6ᵉ, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épuisée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**
Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8ᵉ, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.
En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

11 films français

Les Anarchistes ou la Bande à Bonnot. Film en couleur de Philippe Fourastié, avec Jacques Brel, Bruno Cremer, Jean-Pierre Kalfon, Annie Girardot, Michel Vitold, Anne Wiazemsky.
Apparemment, un film bien élevé, sans prétentions formelles, où le cinéma s'efface derrière « l'histoire ». En fait, une œuvre sournoise, minutieuse, extrêmement et très honnêtement élaborée, qui enlace tout doucement le spectateur dans son sillage. Fourastié veut faire connaître et comprendre, au prix de sa propre disparition, ce petit groupuscule anarchiste d'avant 14, qu'il admire et respecte, intitulé par les feuilletonistes de l'époque « La bande à Bonnot ». Et, au-delà de l'histoire particulière des faits, les motifs, presque mystiques, d'une démarche : l'Anarchisme. Propos qui, loin d'être simplement la résultante du dialogue, du scénario (très complet par ailleurs), des costumes, comme dans les pires films historiques conventionnalo-réactionnaires, repose ici d'abord sur une structure filmique déterminante, une construction d'espace en deux épaisseurs d'autant plus redoutable que d'abord invisible. La plupart du temps, un éloignement distancié du champ d'action montré, qui fait de ces représentations du passé des miniatures, et donne simultanément à l'Histoire son recul, ses précisions de faits. Et puis, par éclairs brefs, pour que le spectateur participe tout de même, à ses risques et périls, aux désarrois d'indignation de Raymond-la-Science, ou à cette petite mécanique froide qui semble hanter tout le temps la tête de Jules Bonnot, la caméra s'approche. Les masques deviennent chair, les signes s'intègrent en profondeurs sensibles, à la fois celle du souvenir et du présent. Espace instable, toujours en éveil, que viennent supporter la maîtrise retenue de l'interprétation (Brel, Cremer, Kalfon, Girardot), la densité fragile de la très belle photo d'Alain Levent, à la fois lointaine et chaleureuse, comme repliée sur sa netteté piquée. — S. R.

Barbarella. Film en couleur de Roger Vadim, avec Jane Fonda, Anita Pallenberg, John Philip Law, David Hemmings, Milo O'Shea, Claude Dauphin, Marcel Marceau, Ugo Tognazzi.
La très belle bande de J.-C. Forest est ici complètement défigurée ; pire : elle est systématiquement prise à contre courant ; le mystère devient limpidité, l'angoisse devient gaudriole, l'imagination devient mièvrerie de pacotille, quant à l'érotisme, n'en parlons pas, on se croirait à la foire du Trône. L'esthétisme « boutique de souvenirs pour touristes » risque cependant de plaire à la clientèle étrangère. A noter malgré tout d'assez amusantes compositions de David Hemmings et Tognazzi, seuls rescapés de l'aventure. A noter aussi et enfin le générique le plus dément de toute l'histoire du cinéma : les cartons défilent imperturbables, tandis que, derrière, madame Vadim effectue un long strip-tease en état d'apesanteur ; je mets donc au défi tous les spectateurs normalement constitués de lire un traître mot du dit générique. — P. L.

Béru et ces dames. Film en couleur de Guy Lefranc, avec Gérard Barray, Jean Richard, Paul Préboist, Marcel Bozuffi, Roger Carel, Maria Mauban, Marthe Mercadier.

La Chamade. Film en couleur de Alain Cavalier, avec Catherine Deneuve, Michel Piccoli, Roger van Hool, Irène Tunc.

Etre Libre (Avignon 1968). Film en noir et blanc et couleur de Paul Bertault, Claude Jauvert, Jean-Claude Bourlat.
Il faut avoir lu Chauvet dans le « Figaro » :
« Il faut avoir vu : M. Beck, directeur du « Living Theatre », doctrinaire livide, cheveux longs en broussaille sur les versants d'un crâne chauve, promettre le libre accès du peuple aux beautés du monde en exposant les laideurs anatomiques de sa troupe. Le même et les mêmes se livrer à des accouplements hideux au nom de la liberté sexuelle... » Ceci assorti de quelques remarques sur « des tribus étranges, primitives, turbulentes, venues d'on ne sait quels horizons, réunies on ne sait comment... défiant l'hygiène, hurlant invectives et blâmes en ordre dispersé... ». Bref, un joli retour à cette même terminologie qui alimenta à l'époque la campagne de presse du « Méridional » contre les métèques et autres étrangers qui viennent pourrir la France.
Ceci dit, il faut en effet avoir vu Julian Beck dans « Etre libre », parlant, jouant ou essayant de jouer (indépendamment des réactions passionnelles de ceux qui font de Beck tantôt un Christ tantôt un Diable), il faut voir aussi comment un chauvetien du cru déclare, avec l'accent et un certain sens du suspense, qu'il a vu des gens dangereux (on saura qu'il s'agit des gens du « Living »), faire des choses épouvantables (on saura qu'il s'agit de « ce que vous appelez faire l'amour »), et conclure en disant « qu'on n'est pas des chiens ».
Il faut voir ce qui s'ensuit : Beck et sa troupe mis dans l'incapacité de jouer (« sans que le mot interdiction ait été expressément prononcé ») et par conséquent, dans l'obligation de vider les lieux sous le haut encadrement des flics.
Il faut voir, dans ce climat de racisme et d'intolérance, se dessiner le visage des complices honteux : les duettistes Vilar et Béjart qui, suant la lâcheté et l'hypocrisie, s'efforcent avant tout de sauver leur minable carrière. Mais que ces défenseurs de l'Ordre soient aussi les représentants du plus mauvais théâtre, voilà qui est après tout fort moral.
Bref, il faut avoir vu « Etre Libre », quitte à débattre ensuite à l'infini des « qualités » de ce film effectivement « brouillon », car il en va ici comme pour beaucoup de documents : le film vaut avant tout et malgré tout pour avoir permis que se fixent sur la pellicule les moments uniques de certains visages et de certaines voix qui, autrement, nous seraient restés dans l'ombre. Et il n'y a pas à sortir de là : de tels moments révélateurs suffisent à justifier de telles entreprises. A chacun ensuite de porter le jugement qu'il croit devoir porter sur les auteurs et autres protagonistes de l'entreprise en question.
Par ailleurs, il faut avoir vu le « Living Theatre » dans « Paradise Now » (que je pus voir à Genève, la Suisse ayant offert à la troupe l'hospitalité que nous lui refusions). Ce n'est évidemment pas un hasard si, dans la foulée du « Figaro », l'orthodoxie catholico-mondaine d' « Esprit » stigmatise « l' idéologie érotico-mystique du Living », et si le chroniqueur de service, ardent supporter (disons souteneur) de Béjart, écrit qu'à côté de ce que fait celui-ci, le théâtre du « Living » n'est qu'une « Guignolade » et que ses « exhibitions ne sont plus que des feux de camp vaguement pornographiques ».
Justement : il faut avoir vu comment Beck et ses gens franchissent toutes les bornes qui cantonnaient jusqu'ici le théâtre, quel qu'il soit, dans les plus rassurantes limites, et les plus aisément consommables. — M. D.

Le Gendarme se marie. Film en couleur de Jean Girault, avec Louis de Funès, Claude Gensac, Michel Galabru, Geneviève Grad.

La Grande lessive (!). Film en couleur de Jean-Pierre Mocky, avec Bourvil, Francis Blanche, Jean Poiret, Michel Lonsdale, Jean Tissier, Karin Balm, Roger Lumont.
Nous reviendrons plus longuement sur l'œuvre de Mocky, qu'on aurait tort de sous-estimer ou d'oublier d'estimer. Voici dix ans (le rappelle le récent hommage de la Cinémathèque) qu'elle poursuit son petit bonhomme de chemin parallèlement à la Nouvelle vague et comme en marge du cinéma français dans son entier. Inclassable Mocky, sinon dans une case aménagée pour lui seul : on pourrait dire un cinéma satirique et de caricature, mais aussi, réa-

liste ; moraliste, mais en ses outrances, sa systématique, irrécupérable par aucune morale. Avec cette « Grande lessive (!) » affublée d'un point d'exclamation qui en dit long sur les distributeurs français (que Mocky, qui ne rate ni les flics ni les bourgeois, devrait un jour portraiturer), pour sortir du ghetto où son mauvais esprit fait qu'on l'enferme, Mocky s'essaie à une comédie « populaire » — mais qui ne cède rien en violence, en rage destructrice, à « Snobs » par exemple Que la croisade de Saint-Just/Bourvil contre les méfaits de la télé soit une cause peut-être un peu trop « bonne » (en ce que génératrice de bonne conscience) n'importe pas, puisqu'elle n'est que prétexte à description fouillée d'une fabuleuse galerie de **monstres** contemporains, où heureusement nulle respectabilité n'est épargnée (sans oublier, par Lonsdale, les gaullistes de service). — J.-L. C.

Un mur à Jérusalem. Film de Frédéric Rossif et Albert Knobler.

La Prisonnière. Film en couleur de Henri-Georges Clouzot, avec Laurent Terzieff, Elizabeth Wiener, Bernard Fresson, Dany Carrel.
Si paradoxalement ce film ne s'était trouvé choquer les prudes (une certaine Mme Latil-Le Dantec, dans une tribune libre du « Monde », se servit de la prétendue « immoralité » du film pour fustiger la trop grande « générosité » de la censure !), nous eussions dû constater qu'il ne pouvait que choquer, par son moralisme et ses clichés sentimentaux, tout esprit libre. Rarement on aura vu, si complaisamment détaillés, non les turpitudes ou perversités du « monde artiste » (encore un cliché, vieux de la jeunesse de Clouzot), mais angoisses du péché, remords devant la faute, culpabilisations, assauts de bons sentiments et autres glus propres à capturer les âmes naïves, les lectrices de presse du cœur. Deux sommets, l'un l'explication, sur les toits de Paris, du peintre cinétique (mais néanmoins « bien français » : sain, viril, fruste) et de son marchand de tableaux (lui : corrompu et corrupteur, impuissant, « malade », bref esthète à qui, reproche le premier, son absence d'humanité fait mépriser et salir la pureté ambiante) ; l'autre : le cauchemar de la jeune française dans le vent (comme il se doit, châtiée par le sort de sa légèreté), où défilent à la queue-leu-leu tous les clichés non seulement de l'art cinétique, mais du cinéma onirique et du psychologisme. A signaler encore le bref moment d'amour heureux des deux « coupables » dans quelque port breton, qui ne sont pas sans évoquer, forme et contenu, telles séquences inoubliables d' « A cœur joie » ou de « Un homme et une femme ». Ici comme là, la pauvreté d'imagination, la nullité formelle, la stupidité des dialogues et personnages sont à attribuer, sans doute, à un même égal défaut d'invention dans le mal : rien donc de vraiment alarmant — J.-L. C.

Un soir... un train. Film en couleur de André Delvaux, avec Yves Montand, Anouk Aimée, Adriana Bogdan, Michael Gough, François Beukelaers. — Voir critique dans notre prochain numéro.
A la mesure de notre déconvenue, un sensible recul s'opère avec ce film par rapport à « L'Homme au crâne rasé ». Les ambitions, la probité de Delvaux n'étant pas à mettre en doute, l'on peut certes aisément se livrer, de l'un à l'autre film, au repérage d'indiscutables parentés thématiques, déceler la continuité d'éléments et de signes à nette dominance obsessionnelle, les saisir comme modernes résurgences du très vieux mythe orphique (mais bien d'autres noms pourraient être ici convoqués, Dante en particulier, dont le texte constitue la plus rigoureuse formalisation du rapport de l'irréductibilité du désir à la mort), dénombrer les fortes connotations et valorisations fantasmatiques dont le train — prenant la suite du bateau — s'est vu progressivement, dans notre culture, investi (et par là même remonter au bateau-fantôme de « Nosferatu », film capital pour Delvaux, dont « Un soir un train » ambitionne de marquer la descendance). D'où vient alors que tout cela, parfaitement repérable, reste pour nous au stade d'indices limités, de repères, de projet, à l'opposé de « L'Homme au crâne rasé », totalité envoûtante et panique, film ouvert mais enfermant en lui toutes ses sorties ? L'on serait tenté d'abord d'incriminer l'allégorie, dans ce film inscrit sans cesse sous le signe de la mort, allégorie coercitive, contraignante, réductrice L'on sait certes que de l'emploi avoué de la parabole peut provenir une sécheresse, une logique de l'irréversible, le sentiment (comme dans le mythe d'Œdipe) d'un texte inéluctablement fixé. Mais cette logique, ici encombrée de trop d'éléments adventices, de notations hétérogènes, dérive en chemin, diluée, amoindrie. Et la mort, la mort seule étant, dans un récit, par obligation symbolique, puisque selon le mot de Faye elle « est ce qui ne se raconte jamais », peut-elle faire sans danger (pour le récit) l'objet d'une symbolisation seconde ? Nous touchons là au point où achoppa tout un cinéma français de l'angoisse dans les années 40, et à quoi Cocteau échappa magistralement.
L'on peut également rendre responsables de notre gêne une distribution discutable (Montand et François Beukelaers surtout ; en revanche Adriana Bogdan possède une inquiétante force de statisme muet), et surtout l'amoindrissement, à ce que l'on serait presque tenté d'appeler des recettes, de la pratique éprouvée des surréalistes consistant à collusionner deux éléments venus d'horizons apparemment inconciliables pour faire surgir, de leur coexistence, étrangeté et mystère. Dans « L'Homme au crâne rasé » l'évidence et l'indiscutabilité de leur rapprochement occultait le sentiment de leur hétérogénéité, le précédait du moins, ici l'arbitraire prime Nous sommes en présence de ce que, sans paradoxe, l'on pourrait nommer une succession réglée **d'ambiguïtés univoques.** Même sentiment de non-globalité devant une stratification trop repérable, l'ajointement défectueux, le faible engrènement des différents degrés de lecture possible La situation psychologique des personnages, le contexte politique, social, linguistique participent d'un processus de causalité évident, mais ne sont pas saisis en une totalité indivise (il faut excepter la très belle scène de réapparition d'Anne dans le compartiment, et toute la séquence de Londres)
Lors de la grande époque du cinéma américain, on pouvait trouver apposé, sur les films même des auteurs les plus ambitieux et singuliers (Hitchcock-Selznick par exemple) le sceau de leur Production. Il y a, dans « Un soir... un train », une sorte de « qualité » policée, d'étrangeté de bon ton, de démesure sans danger, d'inquiétude rassurante, curieusement raccordables à maints autres films produits par Mag Bodard. Delvaux — à un stade ou un autre de son film — n'aurait pas été **libre** ? En tout cas, le film parle, et parle entravé. — J. N

Le Tueur aime les bonbons. Film en couleur de Maurice Cloche, avec Kerwin Mathews, Marilù Tolo, Venantino Venantini, Bruno Cremer

12 films américains

Any Wednesday (Chaque Mercredi). Film en couleur de Robert Ellis Miller, avec Jane Fonda, Jason Robards, Dean Jones, Rosemary Murphy.

The Boston Strangler (L'Etrangleur de Boston). Film en scope et couleur de Richard Fleischer, avec Tony Curtis, Henry Fonda, George Kennedy, Mike Kellin, Hurd Hatfield, Murray Hamilton, Jeff Corey. Une récente rétrospective Fleischer (au Studio Action) devrait être une bonne occasion pour identifier les qualités de ce metteur en scène, qui méritent définitivement plus qu'une simple note, et aussi pour confirmer ses meilleurs films (« La Fille sur la balançoire », « Les Vikings », « Barrabbas »), réhabiliter les sous-estimés (« This Happy Time », « The Big Gamble »). De toute façon, le faible de

Fleischer a toujours été le policier pseudo-documentaire en vogue à ses débuts (« Follow Me Quietly », « Trapped », « Armored Car Robbery »), que seul un ton baroque ou du moins plus brillant (« The Narrow Margin ») lui permettait de sauver. En définitive, Fleischer est le cinéaste le plus proche de Mann par son évolution, et « The Boston Strangler » marque ce retour à la tradition, au bon vieux temps, au pays, que Mann souhaita pendant les dernières années de sa vie. Reste à voir si, comme le prétendent certains cinéphiles abusifs, il est possible de revenir au passé comme si de rien n'était, et de rayer dix ans d'une dispersion (pour les hollywoodiens) et d'une évolution (pour les autres) plus rapides que tout ce qui avait précédé ; ou même de retaper les anciennes formules par l'injection d'éléments à la mode, en enfonçant si possible les portes grandes ouvertes du code Hays (1930) : voir, dans l'excellent Douglas de ce mois-ci, les fausses audaces des bagarres raciales et cabarets homosexuels. Lesquels, décidément bien fréquentés ces temps-ci, fournissent à « The Boston Strangler » l'occasion de sa seule bonne scène (celle avec Hurd Hatfield), dans le ton et la lumière de « The Girl on », Pour le reste, peu importerait le degré de réussite dans un contexte aussi anachronique ; il se trouve qu'il est nul C'est la relation patiente et laborieuse, remarquablement interprétée comme il se convient (Curtis), des phases d'une enquête policière et médicale, dans le style « c'est alors que comme par hasard... », qui témoigne immanquablement du désintéressement de Fleischer. — B. E.

The Detective (Le Détective). Film en scope et couleur de Gordon Douglas, avec Frank Sinatra, Lee Remick, Tony Musante, Lloyd Bochner, William Windom, Jacqueline Bisset.

Après « De sang-froid », et contemporain de « L'Etrangleur de Boston », film très représentatif d'un courant actuel du cinéma américain : l'escalade dans l'audace des scénarios. Les best-sellers qui fournissent en général le script de tels films se distinguent autant par le caractère scabreux de leur sujet que par le luxe de détails vrais, de documentation précise qu'ils fournissent sur les faits et personnages dont ils traitent Dans ce souci de sérieux antiromanesque réside sûrement quelque effet à retardement du phénomène de « réalisme » cinématographique : les livres veulent devenir descriptifs comme des films. D'où, coup de fouet en retour pour le cinéma qui, à son tour, veut devenir aussi documentaire que ces gros pavés de documents accrocheurs qu'on s'arrache dans les librairies américaines. Pour satisfaire à ce nouveau genre, il faut donc à la fois multiplier les « effets de réel » et les effets de coup de poing, pratiquer un super-cinéma de super-vérité

Il y va évidemment d'un certain nombre de recettes. Recettes de scénaristes et de dialoguistes : juste assez loin dans le scabreux pour signaler l'audace. Recettes de mise en scène : limpidité et nervosité de rigueur, qualités dont Gordon Douglas est fort bien pourvu (voir « Chuka » et « Tony Rome ».)

Reste à savoir ce qu'il faut savoir de l'audace de l'entreprise elle-même, celle de ce film et de tous ses semblables traitant aussi crûment d'homosexualité, de drogue ou de corruption politique Ce qui est sûr, c'est qu'on imagine difficilement que de tels films voient jamais le jour hors d'Amérique. Mais ces épouvantails à interdits, ces croquemitaines de tabous sont-ils pour elle autre chose que, finalement, le plus rassurant des exorcismes ? S.P.

Five Card Stud (Cinq Cartes à abattre). Film en couleur de Henry Hathaway, avec Dean Martin, Robert Mitchum, Inger Stevens, Roddy McDowall, John Anderson.

Hammerhead (Les Requins volent bas). Film en couleur de David Miller, avec Vince Edwards, Judy Geeson, Beverly Adams, Peter Vaughan, Diana Dors.

Hang'em High (Pendez-les haut et court). Film en couleur de Ted Post, avec Clint Eastwood, Inger Stevens, Ed Begley, Pat Hingle.

House of Cards (Duel dans l'ombre/Un cri dans l'ombre). Film en couleur de John Guillermin, avec George Peppard, Inger Stevens, Orson Welles, Keith Mitchell, Perrette Pradier.

The Queen (La Reine). Film en couleur de Frank Simon, avec Jack Doroshow, Richard Finocchio, Crystal. — Voir Cahiers, nº 202, p. 59.

Par rapport à la fiction, le documentaire se caractérise : 1) en situant ce qu'il montre dans une réalité sociale, culturelle 2) par la transparence de son signifiant, ce qui implique un niveau unique de lisibilité. Or « The Queen », par le refus total de situer ce qu'il traite (les travestis) par rapport à un autre milieu (« normal »), (les réflexions des travestis eux-mêmes ayant une toute autre valeur), par le rôle important qu'y jouent le montage et la mise en scène, décolle complètement du niveau documentaire qu'on pouvait trop vite lui assigner et se retrouve tout entier du côté de la fiction. C'est-à-dire que la narration ne vient pas là s'appliquer à un milieu qui lui préexiste et qu'elle aurait pour fonction d' « exprimer », mais qu'elle naît et se développe conjointement à lui, dans une totale interdépendance. En ce sens, le choix du milieu des travestis et le récit de leur transformation à vue prend une toute autre résonance que celle d'anecdote naturaliste C'est au contraire d'une fiction exemplaire qu'il va s'agir : d'abord en faisant jouer à l'apparence, mais de manière déclarée, le rôle fondamental et mensonger qui est le sien dans l'artifice de la création. D'autre part, dans son mouvement général, c'est la possibilité et la mort de tout récit que le film évoque ; née de l'opposition sexuée : ce que sont les travestis (hommes)/ce qu'ils veulent être (femmes), la fiction s'éteint avec la résolution de cette opposition dans la figure assexuée du travesti (qui renvoie assez bien à la neutralité du castrat, décrit par Balzac dans « Sarrasine ») L'itinéraire suivi va donc du différencié (sens) vers l'indifférencié (extinction du sens). La fiction naît de l'existence de couples antonymes (apparence/intériorité, M/F...) et s'éteint avec leur résolution. Donc, ici aussi, il faut prendre la fiction comme un effet de la narration. — P. K.

The Raven (Le Corbeau d'Edgar Poe) Film en couleur de Roger Corman, avec Peter Lorre, Vincent Price, Boris Karloff, Hazel Court, Jack Nicholson

Encore plus peut-être que pour les six autres films de la série « Corman-Poe », il convient ici avant tout d'oublier tout de l'œuvre de Poe, si l'on veut apprécier à sa juste mesure l'humour qu'il y a à présenter « The Raven » comme une adaptation de celle-ci (le titre français, pour une fois astucieux, va d'ailleurs dans le sens de cet humour un peu débile, en insistant sur l'idée d'adaptation).

Jouant avec nonchalance de son trio de grands cabotins Lorre-Price-Karloff, Corman réalise ici l'équivalent approximatif d'une bande dessinée de série, avec tout ce que cela comporte de poncifs quant à la « mise en scène », de schématisme quant au récit — et parfois, de saveur : toute recherche du fantastique se trouvant délaissée, au profit d'une « magie » à la Mandrake (à base de « fluide hypnotique », de serpents et vampires métamorphosés en foulards et éventails ; et naturellement — Peter Lorre se transformant, en entier ou à moitié, en corbeau) qui culmine avec l'hilarant duel Price-Karloff, et débouche sur l'inévitable incendie (sans doute restait-il quelques chutes de « La Maison Usher »). Cette référence à Lee Falk ne serait pas peu, s'il ne manquait ici toute trace de ce sérieux qui fait précisément la poésie des aventures de Mandrake. — D. A.

Rosemary's Baby (Rosemary's Baby). Film en couleur de Roman Polanski. — Voir critique dans ce numéro, p. 81.

The Sweet Ride (Fureur sur la plage). Film en couleur de Harvey Hart, avec Tony Franciosa, Michael Sarrazin, Jacqueline Bisset, Bob Denver, Michael Wilding, Michele Carey.

Wild in the Streets (Les Troupes de la colère). Film en couleur de Barry Shear, avec Christopher Jones, Shelley Winters, Diane Varsi, Millie Perkins. — Voir « Cahiers », nº 206, p. 30

10 films italiens

Cronaca di una rapina (La Nuit du massacre). Film en couleur de Jesus Balcazar, avec Tomas Milian, Anita Ekberg, Fernando Sancho.

Cavalca e uccidi (Chevauche et Tue). Film en couleur de J.L. Boraw, avec Alex Nicol, Robert Hundar, Margaret Grayson, John Mac Douglas.

Escondido (Une minute pour prier, une seconde pour mourir). Film en couleur de Franco Giraldi, avec Alex Cord, Robert Ryan, Arthur Kennedy, Nicoletta Machiavelli.

Electra uno (Typhon sur Hambourg). Film de Alfonso Balcazar, avec George Martin, Vivi Bach, Michel Montfort, Rosalba Neri, Georges Chamarat.

Le Jour de la haine. Film en couleur de Mino Loy et Luciano Martino, avec Gary Hudson, Claude Camaso, Claudie Lange, Fernando Sancho.

Mieux vaut faire l'amour. Film en couleur de François Legrand, avec Pascale Petit, Mike Marshall, Terry Torday.

Nuits et violences. Film de J.N. Forn, avec Nadia Gray, Danielle Godet, Antonio Vilar.

Professionisti per un massacro (Professionnels pour un massacre). Film en couleur de Nando Cicero, avec George Hilton, George Martin, Edd Byrnes, Jose Bodalo.

20 000 Dollari sul 7 (20 000 Dollars sur le 7). Film en couleur de Albert Cardiff (Alberto Cardone) avec Jerry Wilson, Mike Anthony, Aurora Batista

Virgine per un bastardo (L'Amour et le péché). Film de Ubaldo Ragona, avec Dan Harrison, Marisa Solinas.

3 films anglais

Danger Route (Le Coup du lapin). Film en couleur de Seth Holt, avec Richard Johnson, Carol Lynley, Barbara Bouchet, Harry Andrews, Sam Wanamaker.

Herostratus (Herostratus). Film en couleur de Don Levy, avec Michael Gothard, Peter Stephens, Gabriella Licudi. — Voir « Cahiers » n° 203, p. 16.

Ceux qui ont jugé sommairement le film l'ont vu comme le film anglais à la mode. En fait, et pour la première fois, il s'agit de tout autre chose. On a d'abord un parti pris cohérent d'explorer un champ soigneusement délimité et à partir duquel on ne va jamais se permettre que ce qui entre, justement, dans ce champ. Les cinéastes anglais ne nous avaient point habitué à ce respect du public et d'eux-mêmes. On respecte la longueur et la coulée des scènes, faites chacune sur un seul et même « thème » (ainsi le désespoir du héros rendu au début par la scène avec la prostituée ; l'aliénation de la secrétaire longuement figurée par ses clichés professionnels ; l'oppression doucereuse du commerce par l'entrevue avec le patron, etc.), ce qui donne en quelque sorte une suite de sketches qui représentent chacun un pas de plus dans la dégradation réciproque du héros et de la société. Le tout s'enrobe, on l'aura compris, d'une saine euphorie destructrice (au propre et au figuré — et avec ce grand thème du cinéma moderne qu'est la destruction de l'appartement) et conduit à un résultat un peu monstrueux sans doute, mais sans cesse passionnant, excitant, provocant.

Un film à voir absolument si on consent à être dérangé (comme il est désormais coutume de dire pour des films parfois infiniment plus complaisants) puisque tant est que ce film a le front de déranger jusque dans son mauvais goût. — M. D.

Plus encore que l'entreprise limitée des publicistes, Don Levy dénonce, par extension, le système parlé par la publicité telle qu'elle se fait en Angleterre, en France, ou en Amérique. « Herostratus », c'est donc d'abord un film sur un certain langage, ses motivations, ses pouvoirs. Un seul risque : être récupéré, justement, par le mode de parole critiqué, succomber, à l'image du héros du film, aux pièges habilement manipulés de la déviation de sens. La solution choisie par Don Levy pour combattre toute récupération possible est extrêmement cohérente puisqu'elle consiste en une agression violente d'autant plus efficace que spécifiquement filmique, visuelle et sonore, agression qui contribue à trancher les lectures du film sans compromissions d'aucune sorte, à empêcher aussi les solutions partielles. Utilisation irréaliste des couleurs, des sons ; déphasages rythmiques qui cassent l'univers vraisemblable, la représentation ; direction d'acteurs quasi hypnotique, bloc de tensions et de forces, mélange d'attentes, de silences, de murmures et de hurlements. Cet ensemble de procédés, proches de la peinture, ferme en fin de compte toutes les issues de secours — crédibilité ; fascination aliénée ; analyse de ciné-clubs, etc. — pour mettre à nu et face à face le film et son lecteur, transgressé ou confirmé, révélé par-là même, au sein d'une inquiétude essentielle. — S. R.

Interlude (Interlude). Film en couleur de Kevin Billington, avec Oskar Werner, Barbara Ferris, Virginia Maskell.

2 films suédois

Doctor Glas (Doctor Glas). Film en couleur de Mai Zetterling, avec Per Oscarsson, Lone Hertz, Ulf Palme, Nils Eklund.

Citons Carl Th. Dreyer : « Il y a trente ans, j'avais voulu adapter « Doctor Glass » de Hjalmar Sjöderberg, dont une pièce de théâtre m'a d'ailleurs fourni le sujet de « Gertrud », et j'apprends maintenant que c'est le sujet du prochain film de Mai Zetterling. A l'époque, cette histoire de pasteur avilissant sexuellement sa femme aurait pu être intéressante, mais aujourd'hui, je me demande... »

Dreyer ajoutait aussi certaines précisions sur l'œuvre de Sjöderberg, qui peuvent nous aider à comprendre de quoi il s'agit chez lui et de quoi il doit s'agir quand on veut le filmer : « J'aime la coulée naturelle des répliques, leur enchainement presque insensible. J'apprécie beaucoup pour cela Hjalmar Sjöderberg. Il a réussi d'admirables portraits de femmes. Ce qui est remarquable en lui, c'est sa totale absence de préjugés masculins, sa compréhension et sa noblesse. Seuls un rythme naturel et une cadence souple pouvaient lui convenir à l'écran. »

Ceci nous permet de comprendre aussi 1) pourquoi Mai Zetterling, femme et auteur, s'est intéressée à Sjöderberg, 2) l'erreur qu'elle a commise en trahissant cette « coulée » et cet « enchainement » dont parle Dreyer, ce « rythme » et cette « cadence » qui n'ont rien chez elle ni de souple ni de naturel. Cette erreur, Mai Zetterling l'a aussi commise vis-à-vis d'elle-même qui se révélait dans « Les Amoureux » une très grande et forte conteuse et qui a voulu ici accumuler tous les signes extérieurs de la « modernité ».

Il reste néanmoins que, de cette conjonction Sjöderberg-Zetterling, quelque chose ne pouvait pas ne pas naître, au moins aux quelques moments où s'opère la conjonction entre le ton de l'écrivain et celui de la cinéaste. Dans ces quelques moments, le film (qui de toute façon reste, dans son ratage, au moins curieux), accède à une certaine grandeur. M.D.

Susanne (Suzanne et l'amour). Film en couleur de Elsa et Kit Colfachs, avec Suzanne Ulsaper.

1 film allemand

Kommissar X jagt die grüne Hunde (Commissaire X, halte au L.S.D.). Film de Rudolf Zehetgruber, avec Tony Kendall, Brad Harris, Sabine Sun.

1 film canadien

Le Règne du jour. Film de Pierre Perrault, avec Alexis Tremblay, Leopold Tremblay, Raphael Clément, Marie Tremblay, Françoise Montagne. — Voir « Cahiers » n° 191, p. 28 à 33, p. 51 ; n° 194, p. 57-58.

1 film danois

Elsh din Naeste (Les Secrets du lit). Film de Henrik Sanderg, avec Dirch Passer.

1 film japonais

La Revanche de King-Kong. Film en couleur de Inoshiro Honda, avec Russ Tamblyn, Kipp Hamilton.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané, Patrice Leconte, Jean Narboni, Sylvie Pierre et Sébastien Roulet.

LISTE DES ENTRETIENS PARUS DEPUIS LE N° 160

A

ALLIO René, par Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, n° 177 ; par Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, n° 186.
ANDRADE Joaquim Pedro de, par Louis Marcorelles et Gustavo Dahl, n° 176.
ANTONIONI Michelangelo, par Jean-Luc Godard, n° 160.
ARTHUYS Philippe, par Luc Moullet (Petit Journal), n° 173.
AUTANT-LARA Claude, par Michel Delahaye et Jean Narboni, n° 188.
AXELROD George, par Herbert Feinstein (Petit Journal), n° 188.

B

BALDI Gian Vittorio, par André S. Labarthe, n° 206.
BARNETT Boris, par Georges Sadoul, n° 169.
BELLOCCHIO Marco, par Jean-André Fieschi, n° 185.
BENE Carmelo, par Jean Narboni, n° 206.
BERGMAN Ingmar, par Stig Bjorkman, Törsten Mann et Jonas Sima, n° 203 ; par Ernest Riffe (Petit Journal), n° 206.
BERKELEY Busby, par Patrick Brion et René Gilson, n° 174.
BERTOLUCCI Bernardo, par Jacques Bontemps et Louis Marcorelles, n° 164.
BLAVETTE Charles, n° 173.
BOUDET Alain (et Watton), par Noel Burch et Jean-André Fieschi, n° 200/201.
BOURSEILLER Antoine, par Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, n° 177.
BRESSON Robert, par Jean-Luc Godard et Michel Delahaye, n° 178.
BROWNLOW Kevin, par Jean-André Fieschi, Claude Ollier et Luc Moullet, n° 168.
BROOKS Richard, par Serge Daney, Michel Caen, Jean-Louis Noames et Stacy Wady, n° 166-167.

C

CAPRA Frank, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 166-67.
CARLSEN Henning, par Stig Bjorkman et Jean-André Fieschi, n° 179.
CASSAVETES John, par André S. Labarthe, n° 205.
CHYTILOVA Vera, par Serge Daney, n° 193 ; par Jacques Rivette et Michel Delahaye, n° 198.
CLARKE Shirley, par Jacques Rivette et Michel Delahaye, n° 205.
COMDEN Betty (et A. Green), par Jean-François Hauduroy, n° 174.
COMPTON Juleen, par Jean-Pierre Biesse, Michel Delahaye et Luc Moullet, n° 195.
CORNFIELD Hubert, par Gerard Langlois (Petit Journal), n° 179.
CUKOR George, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 184 ; par Rui Nogueira et François Truchaud (Petit Journal), n° 197.

D

DAMIANOS Alexis, par Michel Delahaye et Paul-Louis Martin (Petit Journal), n° 197.
DE BOSIO Gianfranco, par Jean-Louis Comolli, n° 184.
DELSOL Paula, par Michel Delahaye, n° 187.
DELVAUX André, par Adriano Aprà, Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, n° 180.
DEMY Jacques, par Yamada Koichi (Petit Journal), n° 181.
DEWEVER Jean, par Michel Delahaye, n° 167 ; par Michel Delahaye, n° 206.
DIEGUES Carlos, par Louis Marcorelles et Gustavo Dahl, n° 176.
DITVOORST Adriaan, par Bernard Eisenschitz (Petit Journal), n° 193.
DONEN Stanley, par Igor Doubrowsky (Petit Journal), n° 185.
DONNER Jörn, par Michel Delahaye, Jean-Louis Comolli et Jacques Bontemps, n° 181.
DREYER Carl Th., par Michel Delahaye, n° 170 ; par Axel Madsen (Petit Journal), n° 192 ; par Jonine Bazin, André S. Labarthe et Eric Rohmer, n° 207 ; disque, par Michel Delahaye, n° 207.
DUNLOP Ian, par Paul-Louis Martin (Petit Journal), n° 197.

E

ECARE Désiré, par Jacques Aumont, n° 203.
EDWARDS Blake, par Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 166/167.
EUSTACHE Jean, par Jean Collet, n° 187.

F

FABRI Zoltan, par Gianfranco de Bosio, Jean-André Fieschi, André Téchiné, n° 171.
FANT Kenne, par Michel Delahaye, n° 181.
FELLINI Federico, par Pierre Kast, n° 164 ; par Michel Caen et Francis Lacassin (Petit Journal), n° 172.
FLEISCHER Richard, par Bertrand Tavernier (Petit Journal), n° 186.
FONS Angelino, par Jean Narboni et José Peña, n° 183.
FORD John, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 168 ; par Axel Madsen, n° 183.
FORMAN Milos, par James Blue et Gianfranco de Bosio, n° 168.
FRANKENHEIMER John, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 187.
FULLER Samuel, par Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 181 ; par André S. Labarthe, Luc Moullet et Noël Burch, n° 193.

G

GAAL Istvan, par André S. Labarthe (Petit Journal), n° 178.
GARREL Philippe, par Jacques Rivette, Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, n° 204.
GIOVANNI José, par François Truchaud (Petit Journal), n° 200/201.
GIR François, n° 173.
GODARD Jean-Luc, par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi et Gérard Guégan, n° 171 ; par Jacques Bontemps, Michel Delahaye, Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, n° 194.
GREEN Adolphe, par Jean-François Hauduroy, n° 174.
GROULX Gilles, par Jean-André Fieschi et Claude Ollier, n° 168.
GUERRA Ruy, par Jean-André Fieschi et Jean Narboni, n° 189.
GUITRY Sacha, n° 173.

H

HAWKS Howard, par James R. Silke, Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 160 ; par Jean Narboni, Jean-Louis Comolli et Bertrand Tavernier, n° 192.
HIRSZMAN Leon, par Louis Marcorelles et Gustavo Dahl, n° 176.
HITCHCOCK Alfred, par François Truffaut, n° 184.
HUSTON John, par Rui Nogueira et François Truchaud (Petit Journal), n° 189.

I

ICHIKAWA Kon, par Jean-André Fieschi, Yamada Koichi et Claude Ollier, n° 168.
IVORY James, par Michel Delahaye, n° 189 ; par Serge Daney (Petit Journal), n° 205.

J

JANCSO Miklos, par Louis Marcorelles et Laszlo Szabo, n° 188.
JESSUA Alain, par Michel Delahaye, n° 178 ; par Michel Delahaye, n° 188.
JUTRA Claude, par Michel Delahaye, n° 200-201.

K

KAZAN Elia, par Michel Delahaye, n° 183 ; par Michel Delahaye, n° 184.
KEATON Buster, par Herbert Feinstein (Petit Journal), n° 175.
KELLY Gene, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 180.
KRAMER Robert, par Jean Narboni, n° 200/201 ; par Michel Delahaye, n° 205.
KUROSAWA Akira, par Yamada Koichi, Shirai Yoshio, Shibata Hayao, n° 182.

L

LANG Fritz, par Gretchen Weinberg, n° 168 ; par Gretchen Weinberg, n° 179.
LEFEBVRE Jean Pierre, par Michel Delahaye, n° 186.
LESTER Richard, par Charles L. Bitsch et Jean-André Fieschi, n° 168.
LEWIS Jerry, par Serge Daney, Herbert Feinstein et Jean-Louis Noames, n° 160 ; par André S. Labarthe et Robert Benayoun, n° 197 ; disque, par Michel Delahaye, n° 197 ; par Axel Madsen (Petit Journal), n° 175.
L'HERBIER Marcel, par Jean-André Fieschi, n° 202.
LOSEY Joseph, par Bernard Eisenschitz (Petit Journal), n° 184.
LUPINO Ida, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 178.

M

McCAREY Leo, par Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 163.
MAINWARING Daniel, par Bertrand Tavernier (Petit Journal), n° 189.
MAKAVEJEV Dusan, par Jacques Bontemps et Jean-André Fieschi, n° 182 ; par Michel Delahaye, n° 181.
MANKIEWICZ Robert, par Jacques Bontemps et Richard Overstreet, n° 178.
MANN Anthony, par Jean-Claude Missiaen, n° 190.
MANTHOULIS Robert, par Michel Boujut (Petit Journal), n° 205.
MIKHALKOV-KONTCHALOVSKI Serguei, par Michel Petris (Petit Journal), n° 188.
MOORE Brian, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 175.
MOREAU Jeanne, par Michel Delahaye, n° 161/162.

O

OLIVEIRA Manuel de, par Jean-Claude Biette (Petit Journal), n° 173.

P

PAGNOL Marcel, par Jacques Rivette, Gerard Guégan et Jean-André Fieschi, n° 173 (entretiens avec et sur).
PAPATAKIS Niko, par Jean Narboni et Jean-André Fieschi, n° 199.
PASOLINI Pier Paolo, par Jean Narboni, n° 192 ; par Jean-André Fieschi, n° 195.
PENN Arthur, par Adriano Aprà, Maurizio Ponzi et Jean-André Fieschi, n° 171 ; par Jean-Louis Comolli et André S. Labarthe, n° 196.
PERRAULT Pierre, par Michel Delahaye et Louis Marcorelles, n° 165.
PETROVIC Aleksandar, par Jacques Bontemps et Yamada Koichi, n° 191.
POLANSKI Roman, par Michel Delahaye et Jean-André Fieschi, n° 175.
POLLACK Sidney, par Rui Nogueira et François Truchaud (Petit Journal), n° 196.
POLLET Jean-Daniel (et Thibaudeau), par Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont, Jean Narboni et André S. Labarthe, n° 204.
POLONSKY Abraham, par A. Pechter, n° 188.
PREMINGER Otto, par Axel Madsen (Petit Journal), n° 190.

R

RAY Satyajit, par Georges Sadoul, n° 175.
RENOIR Jean, par Michel Delahaye et Jean-André Fieschi, n° 180 ; par Jacques Rivette et André S. Labarthe, n° 186 ; disque, par Michel Delahaye, n° 186 ; par Axel Madsen (Petit Journal), n° 181 ; par Michel Delahaye et Jean Narboni, n° 196.
RIEFENSTHAL Leni, par Michel Delahaye, n° 170.
RIVETTE Jacques, par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, Jacques Aumont et Sylvie Pierre, n° 204.
ROCHA Glauber, par Louis Marcorelles et Gustavo Dahl, n° 176.
ROCHA Paulo, par Jean Narboni et Jean-André Fieschi, n° 183.
ROHMER Eric, par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli, n° 172.
ROSSELLINI Roberto, par « Filmcritica », n° 169 ; par Jean Collet et Claude-Jean Philippe, n° 183.
ROSSEN Robert, par Jean-Louis Noames, n° 177.
ROUCH Jean, par André Téchiné et Jean-André Fieschi, n° 195.
ROUFFIO Jacques, par Jacques Bontemps, n° 191.

S

SARACENI Paulo Cesar, par Louis Marcorelles et Gustavo Dahl, n° 176.
SCHLOENDORFF Volker, par Michel Delahaye, n° 179.
SCHOENDOERFFER Pierre, par Claude Ollier et Jean-André Fieschi, n° 168.
SEBERG Jean, par Jean-André Fieschi, n° 177.
SIMON Michel, n° 173.
SIRK Douglas, par Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 189.
SJÖMAN Vilgot, par Michel Delahaye, n° 181.
SKOLIMOWSKI Jerzy, par Michel Delahaye, n° 192.
SOUTTER Michel, par Sébastien Roulet (Petit Journal), n° 207.
STERNBERG Josef von, par « Tiempo de Ciné », Serge Daney et Jean-Louis Noames, n° 168.
STRAUB Jean-Marie, par Michel Delahaye, n° 180.
SZABO Istvan, par Yvette Biró (Petit Journal), n° 179.

T

TATI Jacques, par Jean Narboni et Jean-André Fieschi, n° 199.
THIBAUDEAU Jean (et Pollet), par Jean-Louis Comolli, Jacques Aumont, Jean Narboni et André S. Labarthe, n° 204.
TOTH André de, par Bertrand Tavernier (Petit Journal), n° 197.
TOTO, par Jean-André Fieschi (Petit Journal), n° 192.
TOURNEUR Jacques, par Patrick Brion et Jean-Louis Comolli, n° 181.
TRUFFAUT François, par Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, n° 190 ; par Sebastien Roulet (Petit Journal), n° 200/201.

V

VARDA Agnès, par Claude Ollier et Jean-André Fieschi, n° 165.
VISCONTI Luchino, par Adriano Aprà, Maurizio Ponzi, André Téchiné et Jean-André Fieschi, n° 171 ; par Farouk Beloufa et Marc Sator (Petit Journal), n° 189.

W

WAJDA Andrzej, par Jacques Bontemps, Ruta Sadoul et Jean-André Fieschi, n° 179.
WARHOL Andy, par Gretchen Berg, n° 205.
WATTON Daniel (et Boudet), par Noël Burch et Jean-André Fieschi, n° 200/201.
WELLES Orson, par Juan Cobos, J.A. Pruneda, et Miguel Rubio, n° 165 ; par Juan Cobos et Miguel Rubio, n° 179.
WENDKOS Paul, par Bertrand Tavernier (Petit Journal), n° 195.
WHITE Tom (et Zion), par Jean-Claude Biette et Pierre Kast (Petit Journal), n° 170.

Z

ZETTERLING Mai, par Charles L. Bitsch, Claude Ollier et Jean-André Fieschi (Petit Journal), n° 177.
ZION Allan (et White), par Jean-Claude Biette et Pierre Kast (Petit Journal), n° 170.

TABLE DES MATIÈRES DU N° 193 AU N° 206

A

ABOUKIR Dominique
Liste des films . 203/66
Liste des films : 204/65
Liste des films . 206/62
AJAME Pierre
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
ALLIO René
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
AMENGUAL Barthélemy
A propos du « Pré de Béjine » - 203/6
ANDERSSON Wilmer
Sjöman jaune et bleu (Petit journal) : 196/9
ANDRE Jacques
Un médecin à la campagne (Télévision) : 200/126
ARTHUYS Philippe
L'Affaire de tous (Etats-Généraux) : 203/42
AUBIER Pascal
Lettre de Moscou (Petit Journal) : 197/22
AUBRIANT Michel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
AUMONT Jacques
Voir la nuit (« La Religieuse ») : 194/64
Liste des films : 194/71
« Terre en transes » : 195/Encart
Liste des films : 195/75
Leçon de borborygmes (« Joszef Katus ») : 196/62
Sigma III (Petit Journal) : 197/18
Petit lexique des termes lewisiens : 197/58
Lecture à plusieurs voies (« Une affaire de cœur ») : 197/88
Les deux meilleurs films de 1967:198/7
« Rosita » (Lubitsch) : 198/38
« Angel » (Lubitsch) · 198/41
« That Lady in Ermine » : 198/44
Liste des films : 198/74
Bach à Utrecht (Petit Journal) : 199/59
L'Etang moderne (« Week-end ») : 199/59
Liste des films : 199/70
Films à vendre (Petit Journal) : 200/98
Les lunettes roses (« Bleue comme une orange ») : 200/128
Liste des films : 200/131
Liste des films : 202/70
Hyères 1968 : 203/14
Entretien avec Désiré Ecaré : 203/21
Toble et le diable (« Histoires extraordinaires ») : 203/62
Liste des films · 203/63
Entretien avec Jacques Rivette . 204/6
Entretien avec Jean-Daniel Pollet et Jean Thibaudeau : 204/24
Le Caractère inépuisable du murmure : 204/56
Courrier des lecteurs : 205/9
Huit fois deux (Venise 68) · 206/30
AUREL Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7

B

BADAL Jean
La Cathédrale de verre (« Playtime ») : 199/28
BARONCELLI Jean (de)
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BECK Julien
Tourner avec Bertolucci : 194/44
BELLOUR Raymond
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BELOUFA Farouk
La Ville-idée (« Aerograd ») : 205/58
BENAYOUN Robert
Entretien avec Jerry Lewis : 197/27
Conférence de presse (Jerry Lewis) : 197/47
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BENSARD Patrick
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BERGMAN Ingmar
Interview schizophrénique avec un metteur en scène nerveux (Ernest Riffe) : 208/7
BERTOLUCCI Bernardo
Le monde entier dans une chambre : 194/37
BIESSE Jean-Pierre
Entretien avec Juleen Compton : 195/43
BITSCH Charles
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BJORKMAN Stig
Entretien avec Ingmar Bergman : 203/48
BODARD Mag
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BONTEMPS Jacques
Le Cahier des autres (Revue de presse) : 193/4
En marge de « Forty Guns » : 193/31
Liste des films : 193/71
Entretien avec Jean-Luc Godard : 194/12
Une libre variation imaginative de certains faits (« La Chinoise ») : 194/30
Liste des films : 195/75
Le Cahier des lecteurs : 196/5
Entretien avec René Allio : 196/41
Comme je me veux (« L'une et l'autre ») : 196/50
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
Liste des films : 198/74
BOUJUT Michel
Entretien avec Alexis Damianos : 205/14
BORY Jean-Louis
Les dix meilleurs films de l'année 67 · 198/7
BRACKETT Charles
Témoignage sur Lubitsch · 198/23
BRAUNBERGER Pierre
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
BRION Patrick
Biofilmographie de Samuel Fuller : 193/32
Biofilmographie de G.W. Pabst : 193/49
Vivien Leigh ou l'actrice d'un unique rôle (Petit Journal) : 193/10
Claude Rains (Petit Journal) : 193/11
Liste des films · 193/71
Paul Muni (Petit journal) : 194/7
Lettre de Londres (Petit journal) · 194/9
Liste des films : 194/72
Friedrich M Ermler (Petit Journal) : 195/5
Basil Rathbone (Petit journal) : 195/6
Jayne Mansfield (Petit journal) : 195/6
Liste des films . 195/75
Biofilmographie d'Arthur Penn : 196/70
Liste des films : 196/72
Biofilmographie de Jerry Lewis : 197/64
Charles Bickford (Petit Journal) : 197/20
Le Cahier des textes : 197/92
Liste des films : 197/85
Biofilmographie de Lubitsch : 198/26
« Old Heidelberg » (Lubitsch) . 198/37
« The Shop Around the Corner » (Lubitsch) · 198/42
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
Liste des films · 198/76
Biofilmographie de Jacques Tati : 199/30
Liste des films : 199/71
Julien Duvivier (Petit Journal) : 200/99
Liste des films : 200/135
Liste des films . 202/72
Liste des films : 205/65
BUNUEL Luis
« La Voie lactée » (Extraits du dialogue) : 206/18
BURCH Noël
Entretien avec Samuel Fuller : 193/14
Fuller à « Cinéastes de notre temps » : 193/26
Vers un cinéma dialectique 3 · 193/50
Fonctions de l'aléa : 194/46
Liste des films : 194/71
Structures d'agression . 195/58
Liste des films : 195/75
Réflexions sur le sujet (1) . 196/52
Réflexions sur le sujet (2) · 197/82
Le Cahier de la télévision . 197/11
Liste des films · 197/94
Deux feuilletons d'origine américaine (Télévision) : 198/67
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/7
Notes sur la notion de forme chez Tati · 199/26
A propos de « Bouclage » (Télévision) : 200/129
Entretien avec Alain Boudet et C.D. Watton · 200/130
La Première vague : 202/20
Revoir « L'Argent » : 202/44

C

CAEN Michel
Festival de San Sebastien (Petit journal) . 193/12
Liste des films : 194/71
Liste des films : 195/75
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
Knokke (Petit Journal) · 200/101
CAPDENAC Michel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
CERVONI Albert
X. Leipzigerwoche (Petit Journal) : 197/15
Les dix meilleurs films de l'année 67 · 198/8
Poitiers/Pologne (Petit Journal) : 200/99
CHABERT Louis
L'Evangile selon Saint-Luc (Petit journal) · 193/7
CHAPIER Henry
Les dix meilleurs films de l'annee 67 : 198/8
CIMENT Michel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
COLLET Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
Le dur silence des galaxies (« Week-end ») . 199/60
COMOLLI Jean-Louis
Entretien avec Jean-Luc Godard : 194/12
Le point sur l'image (« La Chinoise ») : 194/26
Littré 67-68 (Petit Journal) · 194/11
L'Ile (Nouveau Cinéma Canadien) : 194/56
Liste des films : 194/71
Pourquoi, ou, comment, quand (Seconde Semaine des Cahiers) : 195/36
Entretien avec Jean-Loup Vichniac : 195/48
Liste des films : 195/75
Des migrations exemplaires (« La Marseillaise ») : 196/24
Entretien avec Arthur Penn : 196/28
Entretien avec René Allio : 196/40
« Anémone » (Petit Journal) : 197/21
Chacun son sol (« The Big Mouth ») : 197/50
Petit lexique des termes lewisiens · 197/58
Liste des films : 197/94
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
« Der Stolz der Firma » (Lubitsch) : 198/31
« Die Augen der Mummie Ma » (Lubitsch) · 198/32
« Die Bergkatze » (Lubitsch) : 198/35
« Design for Living » (Lubitsch) : 198/40
Liste des films : 198/74
Son et obscurantisme (Petit Journal) : 199/52
Liste des films · 199/70
« La Fouine » (Petit journal) : 200/102
Liste des films : 200/131
Liste des films : 202/71
Festival d'Hyères 1968 : 203/14
Postface (« L'Heure du loup ») : 203/58
Liste des films : 205/64
Entretien avec Jacques Rivette : 204/6
Entretien avec Jean-Daniel Pollet et Jean Thibaudeau : 204/24
Objet parmi d'autres (« Tu imagines Robinson ») : 204/40
Entretien avec Philippe Garrel : 204/44
Dos à dos (« Faces ») : 205/38
« Rêves mouvants » (« Baisers volés ») : 205/57
Liste des films : 206/32
Venise 1968 : 206/32

« Jusqu'au cœur » : 206/Encart
COURNOT Michel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
CRANDALL Ralph
Deux films inédits à la télévision (Petit journal) : 193/8
Liste des films : 193/71
Liste des films : 194/71
Liste des films : 196/71
Liste des films . 197/94
Liste des films : 198/74
Anniversaire du Studio Action (Petit journal) : 199/48
Liste des films : 199/73

D

DANEY Serge
A propos de Vera Chytilova : 193/59
Entretien avec Vera Chytilova : 193/60
Cinéma et publicité (« The Fortune Cookie ») . 195/66
La dé-faite (« Hurry Sundown ») : 196/63
Liste des films : 196/71
Liste des films . 197/94
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/8
« Ninotchka » (Lubitsch) : 198/42
« Cluny Brown » (Lubitsch) : 198/43
B.A. Bah (« Je suis curieuse ») . 199/63
Liste des films . 200/136
Entretien avec James Ivory (Petit Journal) : 205/12
DE GIVRAY Claude
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
« Monte Carlo » (Lubitsch) : 198/37
DE GREGORIO Eduardo
Ferreri contre lui-même (Petit Journal) . 199/50
Zabrisky Point (Petit Journal) : 200/95
DELAHAYE Michel
« L'Amour fou » (Petit Journal) : 193/7
La Hollande entre en (mise en) scène . 193/7
L'Œil des trois miroirs (« Blow up ») : 193/64
Québec et ongles (Petit Journal) : 194/7
Entretien avec Jean-Luc Godard : 194/12
La dépression (« Breakdown ») . 194/65
Liste des films : 193/72
Liste des films . 194/74
En avoir ou pas (« Stranded ») : 195/41
Entretien avec Juleen Compton : 195/43
« Paranoia » : 195/Encart. III
Entretien avec Jean-Loup Vichniac : 195/48
Tournée en forme de bilan (Cracovie-Berlin) : 195/52
Un coup pour rien (« Le Désordre a vingt ans ») : 195/70
Liste des films : 195/65
Entretien avec Jean Renoir : 196/12
Liste des films : 196/74
Rencontre avec Alexis Damianos : 197/16
D'une jeunesse à l'autre : 197/78
« Le Groupe », la critique et les autres : 197/90
Liste des films : 197/94
Entretien avec Vera Chytilova : 198/46
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
Liste des films : 199/70
Entretien avec Claude Jutra : 200/109
Nord (Norvège-Danemark-Pays-Bas-Finlande) : 200/98
Saga lunaire (« Le Bal des vampires ») : 200/119
Liste des films : 200/132
C'est la révolution ! (Semaine de la critique) . 202/56
Liste des films : 202/71
Fin d'un festival : Cannes : 203/27
Liste des films : 204/65
Entretien avec Shirley Clarke : 205/20
Andy : la mise à nu : 205/46
Liste des films : 205/64
Entretien avec Robert Kramer : 205/48
Entretien avec Jacques Demy . 206/40
Lola in L.A. (Jacques Demy en Amérique) 206/38
Autres jalons (Sur les Etats-Unis) : 206/58
Soyons toujours curieux (Petit Journal) : 206/6
« Haschisch » : 206/Encart
« Sur des ailes en papier » : 206/Encart
DOMARCHI Jean
L'homme de partout (Lubitsch) : 198/17
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/7
« Carmen » (Lubitsch) 198/32
« Die Puppe » (Lubitsch) : 198/34
« Three Women » (Lubitsch) : 198/36
« Forbidden Paradise » (Lubitsch) : 198/37
« To Be or Not to Be » (Lubitsch) : 198/42
DONIOL-VALCROZE Jacques
Un compagnon de route : Georges Sadoul : 196/38
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
Fragments préparatoires : 200/22
En avoir (le droit) ou pas (Etats Généraux) : 203/40
« Le Socrate » : 206/32
DOUBROWSKI Igor
Rencontre avec Stanley Donen (Petit Journal) : 195/7
DOUCHET Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
DUBOEUF Pierre
Le Jaune en péril (« La Chinoise ») : 195/69
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8

E

EISENSCHITZ Bernard
Entretien avec Adriaan Ditvoorst (Petit Journal) : 193/7
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
« Fraulein Piccolo » (Lubitsch) : 198/31
« Kohlhiesels Toechter » (Lubitsch) : 198/34
« Das Weib des Pharaohs » (Lubitsch) : 198/35
Liste des films : 198/74
Ernst Lubitsch : complément filmographique : 200/106
Liste des films : 200/132
Liste des films : 203/65
Ce qui s'est passé à Pesaro : 203/46
Liste des films : 204/64
En marche (« En marge ») : 205/52
« Signes de vie » (Werner Herzog) : 206/Encart
Liste des films : 206/64
EISNER Lotte H.
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
EPSTEIN Jean
Art d'événement : 202/54
EUSTACHE Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/8

F

FAGES J.B.
Originalité de la télévision : 198/65
Le structuralisme à la télévision : 199/69
Histoire imagée, histoire interrogée : 200/125
FIESCHI Jean-André
La graphie des corps (« Quelque chose d'autre ») . 193/59
Liste des films . 194/71
Entretien avec Pier Paolo Pasolini : 195/12
Entretien avec Jean Rouch : 195/18
Entretien avec Marco Bellocchio : 195/21
Venise 67 . 195/25
« Uccellacci e uccellini » : 195/Encart
Liste des films : 195/75
Liste des films : 196/71
L'Irréel du présent : 197/70
La télévision en France en 1968 : 197/10
Liste des films : 197/94
Relire l'histoire (Billet) : 198/5
Les dix meilleurs films de l'année 1967 : 198/7
Liste des films : 197/74
Entretien avec Jacques Tati : 199/8
Le Carrefour Tati (« Playtime ») : 199/24
Entretien avec Nico Papatakis : 199/54
Liste des films : 199/70
Entretien avec Alain Boudet et C.-D. Watton : 200/130
Liste des films : 200/131
La Première vague : 202/20
Entretien avec Marcel L'Herbier : 202/26
FILIPACCHI Daniel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
FORLANI Remo
Liste des films : 194/71
FRANJU Georges
Couleurs, valeurs et contrastes : 199/68

G

GANCE Abel
Préface aux lecteurs (« Cyrano et d'Artagnan ») : 200/8
Ils ont entendu les images (Billet) : 200/107
GAUTEUR Claude
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
GODARD Jean-Luc
« Le Gai Savoir » (Extraits du dialogue) : 200/53
GODET Sylvain
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
« Heaven Can Wait » (Lubitsch) : 198/42
GUEGAN Gérard
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/8

H

HANOUN Marcel
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/8
HOHMAN Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9

I

IVORY James
L'Eté indien : 200/113

K

KANE Pascal
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
Trains de nuit, belles de jour (« Sophie de 6 à 9 ») : 204/63
Liste des films : 206/65
KAST Pierre
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
« Les Deux Marseillaises » : 206/34
KRALY Hans
Témoignage sur Lubitsch : 198/21

L

LABARTHE André S.
Entretien avec Samuel Fuller : 193/14
Fuller à « Cinéastes de notre temps » : 193/26
Mort d'un mot (Billet) : 195/66
Entretien avec Arthur Penn : 196/30
Le cahier de la télévision : 197/10
Entretien avec Jerry Lewis : 197/27
Petit lexique des termes lewisiens : 197/58
Epstein à l'état naissant : 202/50
Entretien avec Jean-Daniel Pollet : 204/24
Entretien avec John Cassavetes : 205/34
Warhol tireur à l'arc : 205/40
Entretien avec Gian Vittorio Baldi : 206/27
LANGLOIS Henri
Vingt-cinq ans de Cinémathèque : 200/63
L'Avant-garde française : 202/8
Allocution du 22 Avril 1968 : 202/66
LAPOUJADE Robert
Evolution et devenir des Etats-Généraux : 203/41
LECONTE Patrice
L'Incongru quotidien (« Le Théâtre de Monsieur et Madame Kabal ») : 199/65
Liste des films : 206/62
LEFEBVRE Jean Pierre
Les Quatre Saisons : 200/108
LEROI Francis
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
LEVY Jacques
L'air des plaines (« Le Vieil homme et l'enfant ») 195/65
La marche à suivre (« Les Cœurs verts ») : 196/64
Liste des films : 196/71
Mythologies : un continent en trois (« Le Dieu noir et le Diable blond ») 197/89
LUBITSCH Ernst
La mise en scène : 198/14
Commentaires à la filmographie : 198/27

M

MACDONALD Jeanette
Témoignages sur Lubitsch : 198/23
MADSEN Axel
Près du Viet-nam : Wayne et Fuller (Petit journal) . 199/49
Wyler 50 (Petit journal) . 199/51
MARCORELLES Louis
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
Sans peur et sans reproches (« Dix-septième parallèle ») : 200/122
MARDORE Michel
Les têtes chercheuses (Petit journal) : 194/8
Liste des films : 194/71
Liste des films : 195/75
Liste des films : 196/71
Le cahier des textes . 197/92
Liste des films : 197/94
Le cahier des textes : 198/62
Liste des films . 198/74
Le cahier des textes : 198/62
Liste des films : 198/74
MARS François
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
MARTIN Paul-Louis
Voyage en Moulaisie (Petit journal) : 196/7
Rencontre avec Alexis Damianos (Petit journal) : 197/18
Hommage au cinéma australien : la famille du sable (Petit journal) · 197/23
Liste des films : 197/94
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
Les métamorphoses de l'impertinence : 198/59
Liste des films : 198/74
D'un Tati l'autre : 199/27
La mort équivalente (Prima della rivoluzione) : 199/66
Liste des films : 199/71
Res Publica (Les dix mille Soleils) : 199/64
MENDES-FRANCE Pierre
L'Affaire de la Cinémathèque : 200/62
METZ Christian
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
MITRANI Michel
Entretien (Télévision) : 198/65
MOULLET Luc
Entretien avec Juleen Compton · 195/43
Les chèvres de poil (Billet) : 197/88
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
« Les Contrebandières » : 206/Encart

N

NARBONI Jean
Le festin de l'araignée (Sur Ingmar Bergman) · 193/34
Liste des films · 193/71
Entretien avec Jean-Luc Godard : 194/12
Portrait retouché (Petit journal) · 194/8
Liste des films . 194/71
« La Barrière » : 195/Encart, II
Entretien avec Jean Renoir : 196/12
Vers l'impertinence (Billet) : 196/4
Le récit empêché (The Big Mouth) . 197/56
Petit lexique des termes lewisiens : 197/58
« L'Eventail de Lady Windermere » (Lubitsch) · 198/37
« Broken Lullaby » (Lubitsch) : 198/37
« Une heure avec vous » (Lubitsch) : 198/39
« A Royal Scandal » (Lubitsch) : 198/43
Liste des films : 198/74
Entretien avec Jacques Tati · 199/6
Entretien avec Nico Papatakis . 199/54
Liste des films . 199/71
Entretien avec Robert Kramer · 200/14
Liste des films . 200/134 ·
C'est la révolution ! : 202/56
Liste des films 202/72
Liste des films . 203/64
Entretien avec Jacques Rivette · 204/6
Entretien avec Jean-Daniel Pollet . 204/24
Le lieu dit (Sur Philippe Garrel) · 204/42
Entretien avec Philippe Garrel : 204/44
Liste des films : 204/64
Liste des films : 205/65
« Partner » : 206/33
« Artistes sous le chapiteau perplexes » : 206/32
Entretien avec Carmelo Bene : 206/25
« La Concentration » : 206/Encart
Liste des films : 206/64
NOGUEIRA Rui
Rencontre avec Sidney Pollock (Petit journal) : 196/9
Cukor's Junction (Petit journal) : 197/13
Rencontre avec John Huston (Petit journal) : 199/48
NOGUEZ Dominique
Histoire d'une dégringolade (« Jusqu'au bateau ») : 199/61
Trois en un (« Trio ») : 200/121
Liste des films · 200/33
Soyons curieux (Billet) : 202/67
Le Cimetière de Cannes : 205/16
Lettre du Québec (Petit journal) : 206/8

O

OLLIER Claude
Les dix meilleurs films de l'année 67 198/9
« Schuhpalast Pinkus » (Lubitsch) · 198/31
« Die Austernprinzessin » (Lubitsch) : 198/32
Les petits films modèles : 200/28
André Téchiné · « Paulina s'en va » : 206/9

P

PERRAULT Pierre
Lettre de Montréal : 194/59
PETRIS Michel
Le cahier des textes : 197/92
PHILIPPE Claude-Jean
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
PIERRE Sylvie
La considérable talent de G. W. Pabst : 193/43
Liste des films : 193/71
Liste des films : 194/71
La beauté de la mer (« I Walked With a Zombie ») : 195/68
Liste des films : 195/75
Théâtre national et tréteaux campagnards (« Le Premier maître ») : 196/61
Le cahier des autres : 197/8
Sigma III (Petit journal) : 197/18
Petit lexique des termes lewisiens : 197/58
« Anna Boleyn » (Lubitsch) · 198/34
« If I Had a Million » (Lubitsch) : 198/40
« The Merry Widow » (Lubitsch) : 198/41
Liste des films . 198/74
Liste des films : 199/70
Coups de feu dans la Sierre Leone (« Le bon, la brute et le truand ») : 200/124
Liste des films : 200/131
Liste des films : 202/70
La sorcellerie à travers les femmes (« Le streghe ») . 203/62
Liste des films : 203/64
Entretien avec Jacques Rivette 204/6
Le film sans maître (« L'Amour fou ») : 204/22
Le dur désir de durer (Billet) : 204/55
Liste des films : 204/64
Autour du vide (« Faces ») : 205/37
Liste des films : 205/64
Huit fois deux (Venise 68) 206/30
« Partner » : 206/Encart
Liste des films : 206/62
POLLET Jean-Daniel
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/9
PONZI Maurizio
Lettre de Rome (Petit journal) : 199/47
PREDAL René
Mythes et survie (« Frankenstein créa la femme ») : 199/65

R

RAPHAELSON Samson
Témoignage sur Lubitsch . 198/21
RENOIR Jean
Anniversaire : 200/5
« C'est la Révolution ! » (Dialogue) · 200/32
RIVETTE Jacques
Les dix meilleurs films de l'année 67 · 198/9
Entretien avec Vera Chytilova : 198/47
Entretien avec Philippe Garrel : 204/44
Entretien avec Shirley Clarke : 205/20
ROBERT Jacques
Qu'est-ce que l'ARJECI ? (Petit journal) . 196/7
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
ROCHA Glauber
Cela s'appelle l'aurore · 195/39
ROUCH Jean
De « Jaguar » à « Petit à petit » : 200/60
ROULET Sébastien
A l'assaut de l'image (« La Longue Marche ») : 193/66
Un homme de trop (« Un choix d'assassins ») : 194/65
Liste des films : 195/75
Liste des films . 196/71
Les dix meilleurs films de l'année 67 . 198/9
« Madame DuBarry » (Lubitsch) : 198/33
« Trouble in Paradise » (Lubitsch) : 198/39
Liste des films . 198/74
Liste des films : 199/72
« Baisers volés » (Petit journal) : 200/95
Bleu (« L'Horizon ») · 203/61
La septième porte (« Le Secret derrière la porte ») · 204/61
Cinq points de rupture (« The Shooting » et « L'Ouragan de la vengeance ») : 205/57
ROUSSEAU Raymond
« Je t'aime, l'" » : 195/5

S

SANZ DE SOTO Emilio
Lettre d'Espagne (Petit journal) : 205/14
SICLIER Jacques
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9
STRAUB Jean-Marie
Sur « Chronique d'Anna-Magdalena Bach » : 193/58
« Chronique d'Anna Magdalena Bach » . 200/42
« Le fiancé, la comédienne et le maquereau » (Petit journal) · 205/15
SZABO Laszlo
IIIe festival du film hongrois (Petit journal) · 197/18

T

TAILLEUR Roger
Les dix meilleurs films de l'année 67 · 198/9
TAVERNIER Bertrand
Rencontre avec Paul Wendkos (Petit journal) : 195/8
Rencontre avec André De Toth (Petit journal) : 197/19
Liste des films · 200/138
TECHINE André
Liste des films : 194/71
Entretien avec Jean Rouch . 195/17
Venise 67 : 195/25
Les dix meilleurs films de 1967 : 198/9
TRUCHAUD François
Présentation des « Idoles » · 204/58
Rencontre avec Sidney Pollack (Petit Journal) . 196/9
Cukor's junction (Petit journal) : 197/13
Rencontre avec John Huston (Petit journal) : 199/48
Rencontre avec José Giovanni (Petit journal) · 200/103
TRUFFAUT François
Lubitsch était un prince : 198/13
Elle s'appelait Françoise : 200/20

W

WILDER Billy
Témoignage sur Lubitsch : 198/23
WEINBERG Herman G.
Témoignage sur Lubitsch : 198/24
WEYERGANS François
Les dix meilleurs films de l'année 67 : 198/9

Y

YAMADA Koïchi
Lettre de Tokyo (Petit journal) · 206/7
YODA Yoshikata
Souvenirs sur Mizoguchi (fin) : 206/10



achetez plutôt

GRANDS MUSÉES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toiles d'un des plus grands musées du monde.

GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre culture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour retrouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin véritable encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de consultation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité.

ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonnera à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplémentaires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver cette précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACCHI

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



Mark Lester et Jack Wild,
deux des merveilleux interprètes du film de
Carol Reed : "Oliver !", produit par John Woolf
en 70 mm couleurs.
Actuellement aux cinémas "Le Paris" (V.O.),
"Caméo" (V.F.) et Saint-Michel (V.O.)

prix du numéro : 10 francs